

CERCETĂRI Teatrale

Nº 1-2 (5-6), 2022



INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA
THEATRICAL AND MULTIMEDIA RESEARCH INSTITUTE

CERCETĂRI TEATRALE

Nº 1-2 (5-6), 2022



UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA



CERCETĂRI TEATRALE

ISSN 2668-9952; ISSN-L 2668-9952

DOI 10.46522/CT.2022.01-02

COMITET EDITORIAL:

Prof. univ. dr. habil. Aurelian BĂLĂIȚĂ – Universitatea Națională de Arte
„George Enescu“ Iași

Prof. univ. dr. Ionică BOLOVAN – Universitatea „Babeș-Bolyai“ Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Anca MIHUȚ – Academia Națională de Muzică „Gheorghe
Dima“ Cluj-Napoca

Prof. univ. dr. habil. Alexandru BOUREANU – Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Nicolae CRISTACHE – Universitatea de Arte Târgu Mureș

Prof. univ. dr. Dan VASILIU – Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică
„I.L. Caragiale“ București

Prof. univ. dr. Violeta ZONTE – Universitatea de Vest din Timișoara

REDACȚIA:

Dr. Tiberius VASINIUC – redactor șef

Dr. Marcela DAN – secretar general de redacție

Dr. Sabin SABADOS – redactor

Dr. Eugen PĂȘĂREANU – redactor

Dr. KOVACS Ferenc – redactor

COPERTA și DTP:

Gabriel CRIȘAN

ADRESA REDACȚIEI:

INSTITUTUL DE CERCETĂRI TEATRALE ȘI MULTIMEDIA

Str. Mihai Eminescu nr. 9

540043 Târgu Mureș

Tel.: 0040-0365-402.992

E-mail: office@theatre-research.ro

Adresa web: theatre-research.ro

*Ideile exprimate în articolele revistei Cercetări teatrale
aparțin autorilor și nu reflectă, sub nici o formă, punctul
de vedere al redacției.*

/05 ♦ EDITORIAL

- Tiberius VASINIUC
Război și pace (/07)

/13 ♦ STUDII - CONFERINȚE

- Violeta-Simona ZONTE
Denominalizarea și doimea divin-demonică a Marelui Anonim (/15)
- Anca-Daniela MIHUȚ
Mircea Eliade în dialog „prin timp” cu Edward Gordon Craig și/sau „Teatrul Viitorului” ca o „Fata Morgana” (/31)
- Raluca BLAGA
Linie (/53)
- Magdalena FLOREA
Creația artistică la Teatrul „Studio” al Universității de Arte din Târgu-Mureș, în perioada 1979-2001 (/69)
- Sabin SABADOS
Teatrul – locul întâlnirii nemijlocite. Jerzy Grotowski și actorul „sfânt” (/97)
- Maria MANOLESCU BORȘA
Pescărușul de A.P. Cehov și factorii visului teoretizați de Sigmund Freud (/113)
- Cristina-Maria OLAR
Rolul improvizației prin dans pentru studentul actor (/133)
- Cristian STAMATOIU
Geografia teatrale pe firul istoriei și al râului (III): Sena – via Marly – spre Versailles (/149)
- Ștefan ROMAN
Muzica în arta lui Samuel Beckett (/169)
- Adriana BOANTĂ
Experiența Lepage (/181)
- Lia Codrina CONȚIU
John Falstaff și dimensiunea carnavalescă a vieții (/199)

/213

◆ CONVERGENȚE

- Sorin CRIȘAN
*Creație și ideologie: de la libertatea opiniilor
la „cancel culture“* (/215)
- Anamaria POPA
*Reflecția – nelipsită din arsenalul celor care
lucrează în industria oglinzii* (/233)

/239

◆ RECENZII

- Dana POCEA
Fantezie și reflexivitate (/241)
- Irina IONESCU
*Curativ, malițios, impertinent, profund cultural
și necesar* (/247)
- Maria MANOLESCU BORȘA
Scrisorica de amor față cu scrisoarea de iubire (/253)
- Raluca BLAGA
*Manual despre cultura profesională a
scenografului* (/259)

/267

◆ RESTITUTIO

- Tiberius VASINIUC
Petra-Petrescu, Horia (/269)

/285

◆ LISTA AUTORILOR

EDITORIAL

RĂZBOI ȘI PACE

Tiberius Vasiniuc

Dacă războiul ar fi bine înțeles de toți, nimeni nu s-ar mai gândi să se ridice împotriva semenilor și nu ar mai crede că, prin confruntarea cu ceilalți, am putea beneficia (așa cum pretențios se afirmă) de virtuțile unui *telos* sau ale unei mișcări universale. Dar, fără puțință de tăgadă, războiul își preschimbă atributele de la o epocă la alta, de la o generație la alta, fascinându-i pe oameni într-un mod greu de înțeles. Sau, poate, înțeles doar de Dumnezeu. Sun Tzu credea că războiul e necesar (și în consecință e bun), în măsura în care împarte recompense și face posibilă pedepsirea celor vinovați. Într-adevăr, trebuie să recunoaștem cât de dornici suntem noi, oamenii, să ni se recunoască meritele și cât de grăbiți ne arătăm când pretendem sancționarea celor care ne-au greșit. Natura umană își expune adevărata față în vremuri de cumpănă, când ni se cere să ascultăm nu doar glasul inimii, ci și vocea rațiunii. Doar că, să nu uităm, Sun Tzu credea că războiul poate deveni o *artă* doar în anumite condiții, descriind-o ca formă de a-l atrage pe adversar de partea ta și nu de a-l anihila, de a colabora cu cel potrivnic (e adevărat, profitând de slăbiciunile acestuia) și nu de a-l distruge. Deasupra a toate, războiul, prin ceea ce întreprinde, prin tot ceea ce lasă în urmă, prin „sensul” pe care îl invocă, amintește de încă un mijloc de a semnala sfârșitul zilelor și de a conferi vieții, prin moartea pe care o împrăștie, încă o trăsătură a deșertăciunii, fiind anulată orice izbândă a ființei. Tema *vanitas vanitatum* este gândită în termenii tari ai războiului, dar ea revine în actualitate de fiecare dată când „ziua biruinței” este decodificată ca formulă a iluzoriului. Într-un *Cânt pentru Simeon*, T.S. Eliot amintea de acest derizoriu al

existenței: „Ușoară,-n așteptarea vântului morții, viața/ Mi-e, ca un fulg pe, încă, neputrezita-mi mână./ Colbul jucând în soare și-n colțuri, amintirea/ Așteptând suflul rece pe stearpa mea țărână“.

Muzeul Prado din Madrid conservă un tablou din ultimul deceniu de viață al lui Pieter Breugel cel Bătrân, *Triumful morții* (1562-1563), de o teatralitate evidentă, care face ca, prin chiar datele excesive ale spectacularului, să confirme *realitatea* mesajului pictural. Alegorie a luptei dintre viață și moarte, imensul panou enumeră câteva din numeroasele forme ale morții violente: suicidul, suferința fizică, execuția, crima, războiul – toate fiind înfățișate într-o atmosferă infernală (în tonuri brun-roșcate) și într-un decor lipsit de orice urmă de vegetație. În cicloramă, se zăresc focuri ce ard neîncetat și care amenință așezările umane, în fapt, pun stăpânire pe întreaga umanitate. Narațiunea ce se desprinde din imaginile înlanțuite ale tabloului aparține unei largi istorii a extincției (și unei Atropos petrarchiene reinterpretată metaforic), de care nici instituțiile, nici oamenii nu pot scăpa, fie că e vorba de regi, de cardinali, de îndrăgostiți, de pelerini sau de simpli negustori. Scenele înfățișate devin atât de convingătoare, atât de pline de sens, încât nu mai au nevoie de suportul realității cotidiene – ele au propria lor rațiune de a fi. Aici, însă, sfârșitul vieții nu este consecința intervenției unor ființe demonice (sau a unor bestii antropomorfizate), ci urmarea luptei dintre semenii. Ceea ce domină este violența extremă și starea de spirit morbidă, prin care sensul și semnificația tabloului ies din cadrul îngust al compoziției pentru a-și face prezența în viața noastră de zi cu zi, printre gândurile și întrebările noastre iscoditoare. Ca negativ al vieții, moartea devine subiect și obiect al unei istorii secularizate.

Sursele de inspirație ale pictorului au fost multiple, între acestea ieșirea din Paradis jucând un rol important. Din istoria sfârșitului lumii – descrisă în Biblie, dar fără a avea în mod necesar conotații teologice – pare să se desprindă legiunea de schelete și „portretul“ unui călăreț care poartă o coasă (trimitere evidentă la hidoasa Moarte), cu care cei vii sunt împinși spre un imens sicriu, fără discriminare și fără a li se acorda

vreo șansă de mântuire. „Judecata de Apoi“ se află și la originea pescarilor de suflete care își găsesc locul printre „personajele“ tabloului. Cei care s-au preocupat îndeaproape de această creație au observat că stilul lui Pieter Breugel fusese inspirat de Hieronymus Bosch, iar tematica și detaliile picturale de xilogravurile lui Hans Holbein cel Tânăr, cu trimitere la celebrele „imagini și aspecte istorice ale morții“ dintr-un postincunabul din 1538, *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamme[n]t pourtraictes, que artificiellement imaginées* (Lyon: *Soubz l'escu de Coloigne*). Din întregul tablou al lui Breugel, se desprinde și tema „triumfului morții“, frecventată de artiștii Italiei secolelor al XIV-lea și al XV-lea, celebră fiind o frescă din Galeria Regională a Palatului Abatellis din Palermo, realizată de un pictor rămas până astăzi necunoscut (cel mai probabil, catalan sau provensal). Mai poate fi pomenit arhetipul escatologic din pictura lui Buonamico Buffalmacco, păstrată în Camposanto Monumentale din Pisa și realizată în jurul anului 1355, în care moartea are chipul unui înger ce stă imperturbabil și răbdător în umbra omului. Utilizând o gramatică vizuală extrem de sofisticată – cu apel la tehnica contradicției și a inversiunii –, Breugel realizează o lucrare cu totul diferită de cea a antecesorilor săi, o panoramă atotcuprinzătoare a luptei dintre viață și moarte, dintre om și forțele destinului implacabil. Într-o lucrare deja celebră, publicată în 2010, *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*, Margaret A. Sullivan consideră că, în *Triumful morții*, Breugel expune, printr-un „angajament detașat“, una dintre temele satirice cunoscute ale timpului său, moartea ca modalitate de a înțelege dimensiunea etică a vieții.

Comentariu critic la adresa evenimentelor din timpul său, creația pictorului flamand are un impact copleșitor asupra noastră, a celor de astăzi, chiar dacă, în mod explicit, trimite la viața religioasă (catolică și reformată, în egală măsură), socială și politică a Țărilor de Jos, la tirania armatelor spaniole, la crimele Inchiziției, în fine, la pandemia de ciumă care cuprinsese Europa mijlocului de secol al XVI-lea. Din perspectiva istoriei artei, prin topoi compoziției, tabloul aparține Nordului renascentist și tradiției satirice a umanismului. Dacă urmărim punctul de fugă al luxuriantei panorame – a infernului terestru, în

care predomină tonurile calde, aidoma celor folosite de Breugel în tabloul *Dulle Griet/Margot Nebuna* –, remarcăm o deplasare a cohorții dinspre fundal spre un prim-plan și de la stânga spre dreapta, cu o evidentă îndrumare a mesajului spre cei care privesc, semn al unei viziuni stoice asupra vieții, al unui *memento mori* persistent, întreținut de datele macabre ale existenței și remodelând (cu sau fără bună știință) mesajul creștin acceptat de tradiție și pus sub semnul întrebării de Reformă. Satira și umorul care răzbat din tablou sunt abia sugerate, fără a atinge formele grosiere ale picturilor primitive flamande sau ale celor realizate de Goya.

În lumina filosofiei populare umaniste și, din nou, fără a profita de comicul flagrant al creațiilor autohtone, Breugel surprinde lumea în faza dezarticulării ei și a revărsării suferinței extreme, când bunurile distruse și cadavrele în descompunere contribuie la spulberarea ambițiilor lumești, la nivelarea raporturilor dintre cei care (încă) trăiesc și cei care deja au părăsit viața. Printr-o serie de convenții narrative, pictorul multiplică scenele universalității morții: schelete transportând un vagon încărcat cu cranii; zbateri fără niciun rezultat ale celor vii; patru călăreți ai unei Apocalipse seculare, urmându-și impasibili traseul; un slăbănog trăgând căruciorul morții; actul profanator al morților, care, la rândul lor, îi dezgroapă pe cei ce-și caută odihna; un clopot, o trompetă și o tobă anunțând că timpul petrecut pe pământ s-a încheiat; o căruță care calcă un om, fără ca fapta să surprindă pe cineva sau să reclame vreo urmă de remușcare; jefuirea regelui de către un schelet și disperarea celui dintâi că își pierde avuția, în ciuda celor din urmă clipe care i-au mai rămas; un alt schelet tăind gâtul unui călugăr, pentru a-l deposeda de geanta cu bani; alte două schelete depunând un sicriu în mormânt; un sinucigaș căruia nu i se acordă cea din urmă atenție; nenumărați oameni vii, străpunși de săbiile și lăncile armatelor de schelete; un clown, jucător de cărți și de zaruri, care caută să se îndepărteze în grabă de propriul destin; un tânăr cântăreț la lăută, bucurându-se de ultimele clipe în brațele unei femei (pictorul realizând o comparație cu omologii lor originari, Adam și Eva), în timp ce, în spatele lor, un schelet le amintește prin sunetul unei viori că le este dat să asculte ultimele

acorduri ale vieții; executări prin tragere pe roată, crucificare, ardere pe rug, decapitare sau spânzurare; alte schelete torturându-și victimele sau trăgându-le în apa murdară, pentru a le îneca; un bărbat cu o piatră de măcinat la gât, căruia i se pregătește aruncarea în iaz, trimițând la unul dintre versetele biblice: „Ar fi mai de folos pentru el să i se lege o piatră de moară de gât și să fie aruncat în mare, decât să facă pe unul din acești micuți să păcătuiască” (Luca, 17:2) etc. Astfel, dam-narea se instituie fără vreun drept la apărare, curajul, devotamentul sau puterea dovedindu-se de acum cu totul derizorii. Nenumăratele cruci, risipite în întregul tablou, nu mai pot sluji salvării. Ele sunt ridicate ca un ultim semn al umilinței și al restului de credință al celor ce părăsesc lumea aceasta.

Ca la porțile Infernului dantesc, resimțind efemeritatea existenței, pictorul pare să exclame: „Lăsați orice speranță, voi cei care intrați!”. Însă, se poate adăuga, voi cei care intrați, nu doar în moarte, ci și în viață, întrucât, prin precaritatea existenței, între vii și morți, între vinovați și călăi se pierde orice diferență. În acest fel, amalgamul de reprezentări ale extincției ne apropie de absurdul condiției umane, în ciuda unui continuu și disperat strigăt al „eroilor” (grăitoare fiind multitudinea de posturi, de expresii și de detalii), deopotrivă coșmarești și paradoxale. Ironic și amintind de tradiția vernaculară, morții îi este alocată o neașteptată „vitalitate”, prin care istoria este aruncată în haos și tradusă prin simboluri ingenios camuflate. Totuși, lupta insului cu inevitabilul pare să acorde o ultimă șansă, însă nu omului – în măsura în care orice speranță în mântuire s-a risipit –, ci umanității în ansamblul ei, vieții ce trebuie rostuită înainte de moarte, urmând principii diferite de cele pe care ne-am clădit până acum existența: „Indiferent dacă specia umană a coborât din Eden sau s-a săltat în istorie ieșind din matca biologiei, viața oamenilor-laolaltă nu este și nu va fi niciodată raiul, ci încercarea perpetuă de a accede la un purgatoriu convenabil, punctat când și când de sincopă paradiziace” (Gabriel Liiceanu). Sfârșitul – sfârșitul omului, al ambițiilor, al voinței de putere – urmează destinul, dar suscită, în viziunea lui Breugel, și o misterioasă atracție, plasând personajele într-o transcendență capabilă să impregneze sfârșitul cu un sens înalt. Comentariu voalat la adresa societății de ieri

și de astăzi, *Triumful morții* reprezintă o simbolizare a efemerității plăcerilor lumești și a neputinței omului în fața finalului ineluctabil, dar și un mod prin care ne putem întoarce la întrebările fundamentale ale vieții: cine suntem, de unde venim, încotro ne îndreptăm?

Piesa lui Jean Giraudoux, *Război cu Troia nu se face*, de o surprinzătoare luciditate, suscită astăzi interesul mai mult decât oricând, discutând nu doar despre avatarurile războiului și despre virtuțile păcii, ale cărei rădăcini par să subziste doar în solul utopiei, ci și despre lupta originară, cea dintre viață și moarte. Scrisă între toamna anului 1934 și vara anului 1935, piesa a fost pusă în scenă întâia dată de Louis Juvet, dezvăluind, prin subtile jocuri de limbaj și un intertextualism ce solicită atenția sporită a spectatorului, o perspectivă retrospectivă și una care țintește spre viitor, autorul având conștiința inevitabilului război pe care îl pregăteau dictaturile europene: Hitler ajunsese la putere în Germania, Mussolini invadase Etiopia, iar Franța semnase un tratat de alianță cu Italia. Cea din urmă replică a lui Hector, personajul piesei lui Giraudoux, „Se va face!”, zădărnicește orice plan de renunțare la război, punând capăt păcii și inaugurând dictatura relativismului, din care se vor naște ideologiile extremiste și ultranaționalismul, cu impunerea legilor rasiste de la Nürnberg. Acesta este motivul pentru care dramaturgul transformase un alt personaj, Pacea, într-o prezență fantomatică a piesei, capabilă a fi văzută doar de Elena. La Giraudoux, războiul înseamnă, ca la Diderot, expresia unei boli convulsive, epidemice, de care suferă, de la începuturile sale, corpul politic al omenirii. Ca urmare, războiul (inevitabil și epuizant) cu Troia ne apare ca imagine reflectată a ambițiilor omului dintotdeauna, o imagine prezentă mereu în gândurile și faptele noastre, a celor care confundăm adevărul și justețea, ceea ce e moral și ceea ce ne satisface dorințele. Războiul troian și efectele acestuia (cel mai terifiant dintre ele: moartea) aduc în lumină evenimentele din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, dar ridică și un cap de pod spre timpurile noastre, în care Europa pare din nou amenințată de un conflict armat.

STUDII ȘI CONFERINȚE



DENOMINALIZAREA ȘI DOIMEA DIVIN-DEMONICĂ A MARELUI ANONIM

Violeta-Simona Zonte

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.01

Abstract

*The domination and the divine-demonic duality of the Great
Anonymous*

In its capacity as the metaphysical Center of the world, the Great Anonymous is also the Central Mystery, generator of an infinite variety of mysteries. Overwhelmed by the fear of a pernicious self-generation, by the danger of the appearance of “equivalent Gods“, the Great Anonymous avoids thinking positively about himself. That’s why he opts for the apophatic paradigm, defining himself by an infinity of unknowns, undisclosed and above all unnamed secrets. The denomination of the Great Anonymous is a paradoxical epistemological solution, but not an agnostic one; because through the series of negative statements, the philosopher defines what the Central Mystery of the world is not and never what it is. The nominalization of the transcendent is also present in Blaga’s dramatic work, so that God is generically called Old Man, in Noah’s Ark and Turbulence of the Waters, or the Blind Man in Zamolxe. The Old Man without a name heats up the minds of the judges (from “Noah’s Ark”): “Are you so sure that the Old Man was – the one without a name?”. Profoundly analogous to his own creation, the Great Anonymous willfully degrades and mutilates his reproductive capacities. Therefore, the world is “a mutilated Story”, and man “a mutilated God”.

The demonic side of the Great Anonymous manifests both through the anti-creative paroxysm and through the blocking of man's access to the absolute. Using "his cherubic lieutenants", censorship and transcendent restraint, the Great Anonymous condemns the man, from the pre-genetic state, to the ontological imperfection. The divine-demonic secondness of the Great Anonymous is reflected in the dramaturgy through the conflicting identity between God and Satan, between the Blood Brother and the Non-blood brother.

Keywords:

denomination, secondness, Blood Brother, Non-blood brother.

A scrie despre Lucian Blaga este o îndrăzneală ce poate fi scump plătită. Dincolo de nedesăvârșirea și imperfecțiunea lucrării, rămâne smerenia și umilința încercării.

1. Denominalizarea și dimensiunea apofatică a Marelui Anonim

În filosofia lui Blaga, „orizontul misterelor“ este singura poartă deschisă omului spre absolut, singurul cordon de legătură cu transcendentul. Marele Anonim este Misterul Central al existenței, unicul generator al tuturor misterelor. În calitatea sa de Centru, Marele Anonim aduce, din misterul său auto-ființial, o infinitate de necunoscute, de nedezvăluite și de nenumite taine. Marele Anonim dobândește astfel o dimensiune apofatică, fiind definit nu prin cunoaștere, ci prin necunoaștere, nu în ceea ce este El, ci în ceea ce nu este. Teologia apofatică (Dionisie Areopagitul, Clement Alexandrinul, Grigore Palama, Grigore de Nyssa etc.) elimină progresiv, din obiectul cercetării, atributele pozitive, ajungând la o paradoxală percepere a ceea ce e de perceput. Situat dincolo de propria lui creație, Dumnezeu nu poate să fie cunoscut prin *lucrările* sale în lume și nici prin categoriile ființei. În consecință, Dumnezeu este *de negândit*. Clement Alexandrinul afirmă că „Dumnezeu e cunoscut prin necunoaștere“ sau printr-o cunoaștere supra-logică nu în ceea ce este, ci în ceea ce El nu este. Rezultă că singura relație cu Dumnezeu

se desfășoară sub semnul unei tăceri esențiale, în interiorul căreia sunt eliminate afirmațiile sau negațiile. În *Despre teologia mistică*, Dionisie Areopagitul susține că Dumnezeu nu poate fi nume propriu, întrucât nu poate fi numit „nici în esență, nici în prezență“, numele lui marcând mai degrabă anonimatul, retragerea din lume. Datorită atributelor sale ontologice, Marele Anonim subscrie la această paradigmă apofatică, la și prin absența numelui celui ce se vrea fără de nume. În consecință, Marele Anonim își neantizează prezența, manifestându-se doar pentru a-și afirma absența. Denominalizarea Marelui Anonim este o soluție gnoseologică paradoxală, dar nu și agnostică, cu toate că a da nume unui lucru înseamnă să-i definești esența. Or, tocmai această definire sau declinare cognitivă este străină Marelui Anonim. Misterul Central al lumii, generatorul constelației infinite de mistere, el se declină prin afirmarea unei suite de negații. Marele Anonim este nenumit, necunoscut, nepătruns, definit printr-o fundamentală indefinire. Soluția blagiană nu ne conduce la agnosticism, întrucât acest teribil „ne“ este, de fapt, antonimul lui „este“, astfel încât omul e condamnat să afle tot ce nu este Marele Anonim, dar niciodată ceea ce este.

Dimensiunea apofatică a Marelui Anonim este blestemul condiției umane înseși, căci Marele Anonim instituie *cenzura transcendentă*, ca barieră esențială a capacităților noastre cognitive, precum și *frâna transcendentă*, ca obstacol major în calea capacității noastre revelatoare: „Dacă există din eternitate vreo inițiativă divină față de eventuala creatură numită «om», această inițiativă constă tocmai în măsuri restrictive și limitative, pentru ca ființa umană să nu poată avea niciodată o viziune absolută“¹.

Dramaturgia blagiană transpune această idee a afirmativului-negativ, a denominalizării transcendentului. Zamolxe îl numește pe Dumnezeu „Orbul“, ca metaforă a locurilor neumblate, nevăzute, a tainelor neștiute, neînțelese, neîmpărtășite: „Căci nu ești tu, Dumnezeire, neînțeleșul orb,/ ce-și pipăie cărarea printre spini?/ Nu știi nici tu de unde vii și unde mergi./



1. Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p. 336.

Ești chinuitul gând strivit în gol./ [...] Mă strigi?/ Mă chemi?/ Din fundul unei mări?². În *Arca lui Noe*, Dumnezeu nu este niciodată numit de Ana sau de Noe ca Dumnezeu. Personajul transcendent este denumit „Moșul“, fiind încărcat cu attribute paradoxale, cum sunt „Năzdravanul“ sau „Grijilă cel Mare“: „Năzdravanul mi s-a arătat și era chiar Grijilă cel Mare, și m-a ales tocmai pe mine să-mi încarce pe umeri toate grijile lui“³. În scena dintre Noe și Juzi, aceștia îl somează să spună numele Moșului, pentru a vedea dacă există cu adevărat. Chemat la judecată, Noe nu poate spune numele Moșului, căci el e cel fără de nume: „Și, dacă nu are nume?“⁴. Scos din fire de faptul că Noe a oprit moara să mai macine, Al Treilea Jude îl întreabă: „Ești dumneata așa sigur că Moșul era cel fără de nume?“⁵.

În întâlnirea Moșului cu Nefârtate, interesant e faptul că Nefârtate îl numește „Fârtate-Moșule“. Nu știm cine e Moșul, dar știm că e Fârtate cu Nefârtate, adică sunt uniți printr-o stranie „frățietate“. Noica observă că Nefârtatele nu vine din afară, ci dinlăuntru, ca parte a doimii cu Fârtatele: „Nu e frate, doar în sensul că nu are sentimente frățești, că e în dezbinare. Altminteri ți-e frate. Iar pe el, care dezbină toate, ești dator să-l unești cu toate“⁶.

Ca orice muritor, chinuit între credință și tăgadă, între înălțare și cădere, Noe nu poate să nu se întrebe dacă Moșul e sau nu e într-adevăr „Acela“. Căci dacă e „Acela“ nu ar fi îngăduit distrugerea arcei și risipirea puterilor. Identificarea cu Dumnezeu prin cuvântul „Acela“ semnifică o *îndeplinire* tocmai prin definire, întrucât „Acela“ nu are o dimensiune conturată și poate să fie oricine. Îndeplinind fără cârteală porunca construcției arcei, Noe este binecuvântat cu o vedenie cerească: „Căci eu l-am văzut într-o clipă, l-am văzut îmbrăcat în soare...



2. Lucian Blaga, *Zamolxe*, în *Teatru*, ediție și prefață de Eugen Todoran, București, Editura Minerva, 1971, p. 5.

3. Lucian Blaga, *Arca lui Noe*, în *Opere*, vol. 5: *Teatru*, București, Editura Minerva, 1977, p. 259.

4. *Ibidem*, p. 307.

5. *Ibidem*.

6. Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București Editura Eminescu, 1987, p. 184.

Țâșnea lumina din el, ca săgețile orbitoare... C-o singură cli-pire aș fi putut să văd și morții, care zac îngropați pretutindeni, surâzând senini, că deasupra lor trecea Moșul fără de nume⁷.

În *Tulburarea apelor*, Isus apare sub înfățișarea Moșneagului. Popa este salvat de la moarte de către Moșneag, întrucât el își asumă, fără vină, păcatul incendierii bisericii. După uciderea Moșneagului, Popa realizează că Moșneagul nu era altul decât Dumnezeu. Însă el nu l-a cunoscut: „A fost cândva un moșneag aici lângă mine, privea neclintit. Isus-pământul a înflorit în el... Sufletul meu trece moșneag pe pământ,/ umbra lui cade pe cer“⁸.

2. Doimea divin-demonică a Marelui Anonim

În *Trilogia Cosmologică*, Lucian Blaga dezvoltă dimensiunea anti-teogonică a Marelui Anonim. Cotropit de spaima filiației demonice, de blestemul apariției unor Dumnezei „echivalenți“, înclinați spre „uzurpare, anarhie și descentralizare“, Marele Anonim își castrează voit tendințele generative. Marele Anonim creează lumea exclusiv din nevoia de a preîntâmpina filiațiunea, întrucât posibilitatea de „reproducere totală“ și la nesfârșit zace în însăși natura sa. „Dumnezeu procedează direct și indirect la crearea lumii de teama Fiului, și iarăși de teama Fiului, fără de capăt“⁹. Rezultă că reproducerea „întocmai“ ar însemna o descentralizare și o „teo-anarhie“. Datorită acestei spaime metafizice, Marele Anonim își încremenește posibilitățile sale reproductive într-o veșnică virtualitate, degradându-le și decimându-le maximal. Întrucât Marele Anonim este Centrul Metafizic absolut, el poate să fie numit și Dumnezeu; cu precizarea că acest Dumnezeu este impersonal și complet străin de religia creștină.

Într-un mod paradoxal, Marele Anonim reprezintă existența pândită de propria existență generatoare de identități. De aceea, Marele Anonim trebuie să se abțină de la „gândirea globală a totalității sale“, de la singura gândire cu



7. Lucian Blaga, *Arca lui Noe*, în *Teatru*, ed. cit., p. 345.

8. Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, în *Teatru*, ed. cit., p. 410-420.

9. Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, ed. cit., p. 32.

adevărat divină. Practicând o geneză inversă, Marele Anonim va recurge la o „pulverizare în diferențiale“, în acele sfărâmături neînchipuit de mici, emanate din infinita sa natura. Filosoful precizează că numai diferențialele divine sunt create *în mod direct* de către Marele Anonim. În consecință, singurul act de geneză se obiectivizează prin „elemente absolut simetrice unor fracțiuni ale ființei sale“, indivizibile și indestructibile. Rezultă că Marele Anonim și-a delegat parțial infinitele sale capacități reproductive prin *locotenenta* diferențialelor divine. Marele Anonim nu se va reproduce astfel (sau nu se va fi gândi) decât sub o formă a „diferențialelor divine“: „Ceea ce înseamnă că orice făptură reală sau ființă de natura complexă (tot ce cunoaștem pe cale empirică este de acest gen) nu este rezultatul unei geneze directe, ci produsul unei geneze indirecte, pe temeiul de diferențiale divine“¹⁰.

Rezultatul auto-castrării și auto-mutilării calităților sale teogonice constă tocmai în „înghețarea“ pentru eternitate a acestora. Geneza nu este produsul intervenției directe a Marelui Anonim. Geneza este legată de pre-existența unui „haos diafan“, format din diferențiale divine, nemateriale, nespațiale, neenergetice, dar cu reale posibilități generative. Găsindu-și substanța în acest haos diafan, diferențialele divine „s-au încheat de la sine“, pe baza unei „fericite potriviri“. Integrate ulterior în „unități formative“, în funcție de natura lor materială sau spirituală, diferențialele divine sunt acele elementele constitutive, prezente de la cristal la om. Lumea diferențialelor stă sub semnul unei deveniri heraclitiene, întrucât, după un timp oarecare, unitățile formative se integrează în altele mai complexe sau se dezintegrează prin împrăștierea diferențialelor care le-au constituit. Acest proces de integrare-dezintegrare nu se sfârșește niciodată, întrucât asistăm la o eternă reîntoarcere, la o eternă prefacere a elementelor cosmice, la un transfer organic de la om la plante și invers. Unitățile formative, care determină genuri și clase de ființe, pot să dăinuie mii și chiar milioane de ani. La un moment dat, însă, și acestea se vor integra într-o formă



10. Lucian Blaga, „Diferențialele divine“ în: *Trilogia cosmologică*, București, Editura Humanitas, 1997, p. 101.

mai complexă sau se pot dezintegra în haos diafan. În această paradigmă, nu există moarte sau înviere, ci numai viața-n diferitele sale forme de integrare, dezintegrare, compunere, recompunere etc. Regula potrivit căreia unitatea formativă a unei ființe complexe este capabilă de o nouă integrare într-o structură evolutivă nu se manifestă și în cazul omului. Pentru toate ființele din univers, există „un disponibil de diferențe“ de factură „mai nucleară“, pe linia căreia e posibilă o altă integrare. Omul însă și-a atins „limita superioară“ a integrării, fiind condamnat la încremenirea definitivă și nedesăvârșită a destinului său.

Demonismul creator al Marelui Anonim constă în reducția pregenezică a actelor sale genezice – în sensul că, din absolutul virtualităților sale teogonice, lumea s-a ales doar cu un praf de stele, cu o pulbere divină infinitezimală: „Potrivit concepției noastre, obiectivul primar al actului genetic al Marelui Anonim este încă din faza precosmică în prealabil degradat prin eliminarea tuturor posibilităților majore“¹¹. Optând pentru pulverizarea actului generator în diferențiale divine, Marele Anonim își suprimă pentru eternitate avântul cosmogonic: „Lumea este Poveste infinit mutilată“, cu precizarea că, dintre toate lucrurile, numai diferențialele au „darul“ indestructibilității, căci numai ele sunt rezultatul genezei directe. Privite din punct de vedere ontologic, diferențialele divine suportă și ele demersul voit denaturat al Marelui Anonim; întrucât sunt de proporții minimalizate „sub unghi substanțial“ și conțin „elemente absolut simetrice“ ale unor fracțiuni din infinita sa natură. Preocuparea majoră a Marelui Anonim nu este pentru creație, ci pentru stăvilirea sau anihilarea posibilităților sale genezice. De aceea, crearea lumii se definește drept un act de cruzime, de automutilare și autoanihilare. Această existență pre-genezică a răului cosmic ne duce la certitudinea existenței unui centru divin-demonic al lumii: „Dumnezeu-demon, care este Marele Anonim, și i-am putea atribui posibilitatea de a-și reglementa orizontul după cum îi dictează sfântul și egocentricul interes. Marele Anonim poate să renunțe la orizontul divin și să și-l anuleze în chip suveran,



11. *Ibidem*, p. 68.

pentru a nu crea decât ceea ce e compatibil cu centralismul poziției sale¹². Latura demonică a Marelui Anonim se obiectivizează prin paroxismul anti-creativ, întrucât creația în sine se dovedește „disanalogică sieși“. În consecință, orice făptură „este profund disanalogică în raport cu Generatorul“¹³. Rezultă că nu doar Creatorul este înstrăinat de creație sa, dar și creatura cunoaște o profundă și dureroasă înstrăinare față de creatorul său, care rămâne necunoscut.

Lumea „este o Poveste infinit mutilată“, iar omul este „un Dumnezeu mutilat!“. Dacă pentru toate ființele din Univers există încă un disponibil de „diferențiale nucleare“ (care să le permită o integrare, o evoluție), omul singur nu are șansa unor diferențiale „și mai nucleare“, decât cele integrate deja: „Omul este singura ființă din Univers care în procesele de integrare a epuizat diferențialele eterogene existente, și a ajuns până exact unde, în seria diferențialelor eterogene, începe regiunea diferențialelor lipsă. Omul este singura ființă care staționează tocmai lângă linia marilor absente“¹⁴. Filozoful precizează că integrările ar mai fi posibile, dar sunt oprite indirect de Marele Anonim. Pentru ca facultățile noastre cognitive să aibă acces la absolut, ar trebui să li se integreze niște diferențiale „spirituale“, „maximal nucleare“. În locul acestora, asistăm la un fenomen ciudat, în sensul că diferențialele mai puțin nucleare, dar disponibile, „sar“ în locul celor absente. Acestea se substituie „componentilor-lipsă“, fără însă să declanșeze convertirea adecvată a obiectului. Prin această „locotenentă“, se constituie în plan metafizic-cosmologic „cenzura transcendentă“ și „înfrânarea transcendentă“. Cenzura transcendentă limitează și denaturează capacitatea cognitivă a omului, în timp ce înfrânarea transcendentă împiedică și frânează capacitatea sa revelatorie. Bлага insistă asupra faptului că înfrânarea transcendentă și cenzura transcendentă nu sunt intervenții directe ale Marelui Anonim în procesele de „integrare cosmică“, fiind hotărâte încă din faza precosmică a genezei, pentru ca omul să nu poată avea niciodată o viziune absolută. Cu toate că Marele



12. *Ibidem*, pp. 80-81.

13. *Ibidem*, p. 149.

14. *Ibidem*, p. 194.

Anonim e ființa dumnezeiască, „măsurile pe care le ia el față de creatură nu indică oare grave trăsături demonice“?¹⁵ Aceste trăsături demonice se subiectivizează prin vocația heruvimică a Marelui Anonim, întrucât atât cenzura, cât și înfrânarea transcendentă nu sunt altceva decât „locotenente heruvimice“, instituite pregenezic de către acesta. Heruvimii sunt gardienii luminii, păzitorii tainelor lui Dumnezeu. Așa cum arată Dionisie Aeropagitul în *Despre ierarhia cerească*, heruvimii sunt vocea înțelepciunii divine, păstrătorii tainelor Creației Divine. Nu trebuie să uităm că Lucifer însuși a fost și el heruvim: „Ajunseși la cea mai înaltă desăvârșire, erai plin de înțelepciune și desăvârșit în frumusețe. Erai un heruvim ocrotitor, cu aripile întinse... Ai fost fără prihană în căile tale, din ziua când ai fost făcut până-n ziua când s-a găsit nelegiuirea în tine“¹⁶.

Marea „nelegiuire“ a omului este eterna vocație a misterului: „Orizontul misterului trebuie să-l înțelegem ca «origo», unde se obosesc toate procesele specific umane. Acest mod răsare-n om, și are rol de alfa, de început, de obârșie, de condiție implicată și în același timp de omniprezență, anterioară tuturor actelor teoretice și plăsmuitoare“¹⁷. Datorită faptului că misterul este singura legătură a omului cu absolutul, „datul“ misterului ține de „latura divin generoasă“ a Marelui Anonim, întrucât îl obligă pe om la un necurmat proces de relevare. Trăindu-și existența „pe pervazul misterului“, omul este și își este sie însuși un mister, într-o lume saturată de mistere. În relația sa cu lumea, Marele Anonim se instituie ca Mister Central, restul misterelor fiind mistere derivate din negativitatea ontologică a acestuia. Așa cum preciza Blaga în *Trilogia cunoașterii*, ideea de mister presupune „conștiința unei lipse esențiale în procesul cunoașterii“, care se substituie unei prezențe „pline“, dar fără accent de esențialitate. De aceea, omul e condamnat să-și ducă existența sub semnul „unei tragice chemări și al unui tragic refuz“, amândouă supuse aceleiași „rânduiei metafizice“, din care nu există



15. Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 329.

16. Ezechiel 28: 12-17.

17. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, Editura Minerva, 1987, p. 516.

nicio scăpare. De aceea, calitatea esențială a geniului artistic constă în capacitatea acestuia de a trăi „cu deosebită intensitate în orizontul misterelor“ și, mai ales, în darul „de a converti“ misterele în metafore revelatorii și în tipare abisale.

Condamnat la o limitare cognitivă și revelatorie majoră, omul se revoltă prin creație. Cât de sublimă și etern plăsmuitoare este această revoltă! „În dosul încercărilor omenești de a releva misterele, în dosul încercărilor omenești de a organiza viața individuală și socială pe pământ în sensul unei viziuni absolute, zvâcnește o tendință secretă de uzurpare a Marelui Anonim. Este aici o pornire atât de vagă și de deghizată, pe cât de înrădăcinată însă... Această obscură pornire este prundul ființei noastre, ea ține de ereditatea noastră divin demonică și nu e făcută inofensivă decât prin măsuri tot de ordin metafizic“¹⁸. Condamnat din eternitate la vocația absolutului, dar și la nerelevare, la necunoaștere, omul are o dorință ascunsă de a se substitui Marelui Anonim. Omul are dreptul să-și manifeste, obscur și tainic, latura demonică. Această latură demonică e deplin justificată, întrucât nicio altă ființă nu este atât de desăvârșită ontologic.

3. Doimea divin-demonică în *Arca lui Noe*

În numerologie, numărul doi nu are un destin prea fericit, semnificând, în esență, opoziția, separarea, antagonismul. Așa cum arată Constantin Noica, „dintr-o perspectivă mai adâncă, numărul doi este instabil, trebuind să trimită necesar la un al treilea (așa e în dialectică, în viață, ca și în erosul cel bun), funcția dracului este de a îngheța lucrurile în doi, de a opri numărătoarea în doi. De aceea tot ce e îndoit are ceva diavolesc în el, fie că stăruie în real, fie că o face în gând. Este expresia lumii stătătoare, blocate, închise“¹⁹.

Arca lui Noe relevă povestea doimii divin-demonice, prin „cuplul“ transcendent Fârtate-Nefârtate. Constantin Noica atrage atenția asupra faptului că dracul nu vine din afara lumii, ci tocmai din lăuntru al acesteia: „Este adânc de tot, ca puține



18. *Ibidem*, p. 143.

19. Constantin Noica, *Cuvânt împreună...*, ed. cit., p. 153.

altele despre lume, gândul acesta din viziunea noastră populară, cum că dracul stă totuși undeva: pe la hotarele dintre loturi și oameni... Acolo stă dracul, așadar, după concepția poporului român, pe răzoare. Acolo nu e nimeni, nu e pământul nimănui, și poate sta și el, fără să ne mai supere, în aparență²⁰. Așa cum arată Noica, hotarul înseamnă delimitare, dar și definire, întrucât hotarul dintre oameni și dintre țări conturează istoria omenească. În înțelepciunea lui, țăranul român știe că dracul stă la hotare, la răspântii sau la răscruci – adică peste tot și nicăieri. Când Ana îl întreabă pe Nefârtate de unde vine, acesta îi răspunde firesc: „De acasă, dintre hotare”²¹.

La sfârșitul scenei dintre el și Moșul, „Nefârtate se întoarce tot pe unde a venit. Se îmbolnăvește dacă *nu* [s.m.] trece printre hotare!”²², spune supărat Moșul. Acest „nu”, spus cu ciudă, arată că Nefârtate nu are hotare și că ambivalența hotarului este, de fapt, ambivalența vieții înseși. Avantajul de a trăi *între* și niciodată *întru* hotare constă în faptul că el nu plătește nimic, nici într-o lume, nici în cealaltă. Veșnic treaz și neadormit, izgonit de peste tot, Nefârtate este, în realitate, prins între lumi: „Îmi făcui casă între hotare, ca să nu plătesc dare. Când vine slujbașul dintr-un hotar să m-adune răspund – mă țin de ceilalți. Când vine din celălalt hotar, zic – eu plătesc ăloră de dincolo”²³. Este evident că Moșul nu a vrut sau nu a putut să-l „hotărescă”, să-i pună hotar. De aceea, Nefârtatele vine de unde vrea. Însă nu vine oricând, ci numai la „răstimpuri”, la acele momente de cumpănă, când omul trebuie să aleagă între bine și rău, între lumină și întuneric. Un astfel de moment este întâlnirea cu Ana.

Aparent paradoxal – și totuși atât de firesc în esență –, Nefârtate îl apelează cu „Fârtate-Moșule”. Mircea Eliade, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, amintește despre legende populare cosmogonice românești. Conform acestora, ar fi existat o „frățietate cosmogonică” între cei doi, încă de la începutul



20. *Ibidem*, pp. 167-169.

21. Lucian Blaga, *Arca lui Noe*, ed. cit., p. 316.

22. *Ibidem*, p. 328.

23. *Ibidem*, p. 316.

lumii. Eliade relatează un mit cosmogonic, consemnat de Nicolae Cartoian (v. *Cărțile populare în literatura românească*), potrivit căruia la începutul lumii nu era decât un noian întins de ape, peste care se plimbau Dumnezeu și Satana. Atunci când Dumnezeu s-a hotărât să facă pământul, i-a poruncit Satanei să coboare în fundul mării, să ia de acolo o sămânță de pământ, în numele lui, și să i-o aducă deasupra apelor. Satana s-a scufundat de două ori, dar în loc să ia sămânța de pământ în numele lui Dumnezeu, a luat-o în numele lui. Atunci când s-a ridicat în sus, toată sămânța i-a scăpat dintre degete. La a treia scufundare, i-a rămas pământ sub unghii, exact atâta cât a luat în numele Domnului. Cu pământul rămas sub unghiile Diavolului, Dumnezeu a făcut o moviliță, pe care s-a așezat să doarmă. Satana a vrut să-l înece, dar pe măsură ce-l rostogolea, pământul tot creștea și se întindea sub Dumnezeu. Astfel încât pământul a crescut atât de mult, că apa nu a mai putut să îl înghită. E clar că mitul cosmogonic vorbește despre o frățietate, existență de la începutul lumii, între Dumnezeu și Satana. Căci erau doar ei doi peste noianul de ape și nimeni, nimeni altcineva. Observăm că, încă de atunci, Diavolul se constituie ca negație a lui Dumnezeu, nu cu hotarul separației ontologice, ci cu acel fantastic „ba nu”, despre care vorbea Noica. Așa cum spunea filosoful, nu asistăm la o negație în sensul ei absolut, la o negație care desființează. Acest „ba nu” e lucrător și activ, dar face lucrurile altfel, în contrarietate. „Pentru că este de-al lumii, însă, și nu a venit din neant, sau sortit să nimicească lucrurile... el alunecă firesc spre o a doua funcție a negativului, aceea de a respinge”²⁴. În consecință, „ba nu” suspendă lucrarea propusă și vine cu alta, „îndrăcită”, multiplicată cu variante infinite, dar mereu contrară. Dracul este constitutiv lumii și „fabricat” neîncetat de aceasta. El este doar „ne”, dar nu și anti-frate, sau non-frate, pentru că nu-l poți despărți de el.

Dracul ascultă ce vrea Dumnezeu, după care îl îngână și face totul pe dos: „Cunoști d-ta povestea aceea: Dumnezeu a făcut albina, dracul l-a-ngânat făcând musca, Dumnezeu a făcut câinele, dracul s-a grăbit cu lupul. În cele din urmă



24. Constantin Noica, *Cuvânt împreună...*, ed. cit., pp. 149-150.

și dracul ar fi putut să potrivească din nimic albine și câini, dar s-a gândit că musca și lupul nu cer nicio osteneală și nici să te-ngrijești de ei, cum oftează albina și câinele²⁵. Prin acest răspuns dat de Nefârtate, iese în evidență o altă calitate negativă: indiferența, neutralitatea și, mai ales, neparticiparea. De ce să se ostenească să îngrijească albinele și câinele? Asta cere efort și timp. Așa că mai bine „ba“!

Această perpetuă îngânare, această lume pe dos este definitivă pentru Nefârtate. Dacă Moșul vrea să facă leagăne, Nefârtate vrea să facă sicrie, dacă Moșul vrea să construiască arcă, Nefârtate vrea să o dărâme, dacă Moșul vrea o lume nouă, neprihănită, Nefârtate vrea să mențină lumea veche, păcătoasă: „Să piară toată suflarea, pentru că suflarea, câtă este, a cotit spre mine! Să scape numai sămânța neprihănită, vrea el pentru o nouă zidire. Potop vrea el, potop! dar eu sunt încă aici treaz și neadormit – pe aceste tărâmur²⁶! Veșnic treaz și neadormit, într-o veșnică contrarietate, într-o veșnică negație a dumnezeirii, Nefârtate îi convinge pe săteni să distrugă arca. Interesant e faptul că nimeni nu-și dă seama că Roșcovanul e dracul însuși: „Cumplit la chip și cu ochii fio-roși! Și striga din răputeri: dărâmați arca degrabă, că altfel vine potopul²⁷“.

Naiva Ana ascultă povestea Celui cu leagănele și Celui cu sicriele și vrea să înțeleagă de ce caută cei doi, cu atâta disperare, lemnul: „Ne-am întregi noi destul de bine, numai că lemnul e cam rar! Vezi dumneata, aici e blestemul! Aici în jurul lemnului! Aici se dă lupta între mine și el, cu înverșunare ca în vremea de apoi²⁸! Lupta crâncenă dintre ei nu e deloc întâmplătoare, întrucât e vorba aici de lemnul crucii. Cine îmbrățișează lemnul crucii e mântuit în veac! Iar lemnul e transfigurat și sanctificat prin crucificarea Mântuitorului. Lemnul nu este sacru prin el însuși, ci pentru că a participat la agonia și moartea lui Hristos. În folclorul religios românesc, transcendentul pogoară, dăruindu-ne „concepția unui cosmos răscumpărat



25. Lucian Blaga, *Arca lui Noe*, ed. cit., p. 323.

26. *Ibidem*, pp. 325-326.

27. *Ibidem*, p. 340.

28. *Ibidem*, p. 323.

prin moartea și reînvierea Mântuitorului și sanctificat de pașii lui Dumnezeu, ai lui Isus, ai Fecioarei și ai sfinților²⁹.

Și totuși, în ciuda luptei și a opoziției dintre Moșul și Nefârtate, ei nu pot ființa în afara doimii, întrucât nu-și pot găsi rostul unul fără celălalt. Relația lor presupune un fel de intimitate, de acceptare stranie a celuilalt, bazată poate pe vechimea asocierii. Evident că nu e vorba de acceptarea naturii celuilalt, ci doar de îngăduința existenței acestuia. „Căci drumurile noastre se întretaie și se ciocnesc, din când în când. La încrucișare, se vede care pe care³⁰. Această eternă încrucișare de drumuri arată nedespărțirea doimii, chiar dacă este, de multe ori, antinomică și paradoxală. În timp ce Dumnezeu nu e niciodată singur (căci el e mereu cu oamenii) și nici nu are timp să se plictisească, Nefârtate e singurătatea înghețată a sufletului fără Dumnezeu. În scena întâlnirii lor, Moșul îl întreabă enigmatic: „Numai singur – Nefârtate?“ „Holtei și călugăr“ – cum spune Ana, Nefârtatele e imparul, blestemat să fie „Cel fără pereche“. Întrucât nu aparține niciunei categorii sau specii, Nefârtate e Neasemănătorul, singularul, neutralul. Condamnat la o fluiditate fără de sfârșit, Nefârtate nu cunoaște odihna somnului, căci somnul înseamnă odihna sufletului. Iar el nu are suflet: „Veșnic treaz și neadormit – pe aceste tărâmurii!“³¹. Blestemat întru *necreație* prin însăși natura lui, Diavolul e capabil numai de distrugere. Nu întâmplător, Ana are revelația *neluminii* emanate de Nefârtate: „Lumina dumitale e stearpă ca piatră seacă“³². De aceea, el îi răspunde cu amărăciune Moșului: „De atâta sunt și eu bun“³³. Diavolul nu repară lumea, ci caută să o distrugă, de acolo „din slava lui neagră“. Diavolul nu crede în nimeni, nici măcar în el însuși: „Eu nu cred nimic. Eu stau în cumpănă“³⁴. Mereu în cumpănă, contrarietate, antinomie sau veșnică sfâșiere.



29. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 249.

30. *Ibidem*, p. 286.

31. *Ibidem*, p. 326.

32. *Ibidem*, p. 324.

33. *Ibidem*, p. 327.

34. *Ibidem*, p. 284.

Damnat să-și ducă existența într-un veșnic balans al posibilităților suspendate, Nefârtatele are o nevoie ontologică de prezența Moșului: „Eu sunt umbra Moșului, umbra celui ce trecu astăzi dimineață pe-aici. Viu și eu, de-aici și mai de departe... Eu, adică, mă țin tot pe urma lui – ca să-l iscodesc”³⁵.

Nefârtatele își autolegitimează calitatea sa de „dublu monstros”, de însoțitor întunecat al Moșului. Cu toate că uneori este „uitat” voit de acesta, nu își pierde cumpătul și continuă să-l dubleze, să „hălăduiască” pe aici, pe acolo, dar mereu împreună. Ana este cea care are revelația doimii inseparabile: „Vrei să mă îndupleci să cred că Nefârtate e Nefârtate? Eu, care n-am crezut că moșul e Moșul, la care te gândești dumneata? Ei sunt amândoi”³⁶.

Acest „amândoi” nu casează însă natura ontologică distinctă a fiecăruia și nici superioritatea puterii divine. Nefârtate știe că între el și Moșul nu e de glumă! Moșul și Nefârtatele pot glumi numai cu „ceilalți”, dar niciodată între ei: „Cu mine nu, nici eu cu el”³⁷. Între ei nu e de glumă, căci lumina nu poate glumi cu întunericul și nici Iadul cu Cerul. Când Ana, încrezătoare în poveștile lui mincinoase, e gata să-l blescheme pe Moșul, îi pune mâna la gură și o oprește înspăimântat: „Nu care cumva să scoți din gură vreun cuvânt de ocară prea greu – muier! C-ar putea să mă nspăimânte chiar și pe mine, care nu mă prea sperii de vorbe ieșite din beznă”³⁸.

Cel care are revelația dumnezeirii Moșului este Noe. El știe că Moșul e Marele Început – „strămoșul tuturor strămoșilor”. La început, Noe e puțin contrariat, întrucât Moșul seamănă cu un orice om din sat, cu opinci, cu pieptar înflorit etc. Totul era mult prea familiar, până la apariția luminii: „Cine ar fi bănuț că Moșul era El? Când și-a cuprins însă în cuvinte vestea și scopul pentru care se înființase, se aprinse ca o lumină în jurul lui, parcă ar fi luat foc veșmântul... Țâșnea lumină din el, ca săgețile orbitoare!... Se făcuse pământul



35. *Ibidem*, pp. 282-285.

36. *Ibidem*, p. 342.

37. *Ibidem*, p. 285.

38. *Ibidem*, p. 325.

străveziu, limpede ca apa de munte... Se făcuse huma străvezie sub opincile sale!³⁹.

În final, totul se reîntoarce în lumină, căci omul l-a regăsit pe Dumnezeu, de care nu a fost despărțit niciodată: „Mă duc să bat toaca, să laud pe Domnul cel adevărat! Voi să ascultați cântecul cu care Noe intră iar în rosturi”⁴⁰.

Bibliografie:

- BLAGA, Lucian, *Ființa istorică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.
BLAGA, Lucian, *Opere*, vol. 5: *Teatru*, București, Editura Minerva, 1977.
BLAGA, Lucian, *Trilogia cosmologică*, București, Editura Humanitas, 1997.
BLAGA, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943.
BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor*, București, Editura Minerva, 1987.
BLAGA, Lucian, *Zamolxe. Teatru*, București, Editura Minerva, 1971.
ELIADE, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.
NOICA, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea aromânească*, București, Editura Eminescu, 1987.



39. *Ibidem*, pp. 270-345.

40. *Ibidem*, p. 351.

**MIRCEA ELIADE ÎN DIALOG „PRIN TIMP“ CU EDWARD
GORDON CRAIG
ȘI/ SAU „TEATRUL VIITORULUI“ CA O „FATA MORGANA“**

Anca-Daniela Mihuț

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.02

Abstract

Mircea Eliade in dialogue “through time” with Edward Gordon Craig and/or “Theatre of the Future” as a “Fata Morgana”

“The Theatre of the Future” is a notion present in the vast majority of theatrical theories that had the ambition to contribute to the renewal process of dramatic art, at the beginning of the 20th century. Theoreticians and practitioners of the theater wanted to restore the dignity of this art, redefining the condition and function of the actor, imagining the most effective ways of training him, promoting the emancipation of the stage director, seen as an indispensable factor of cohesion between spectacular elements; they redefined the framework and function of the performance that they imagined as an instrument of education, emancipation, even enlightenment and spiritual “salvation”, wanting also to liberate the theatrical creation from the submission to the dramatic author and to the commercial servitude.

Keywords:

Mircea Eliade, Edward Gordon Craig, performance, laboratory, spiritual techniques

1. Preambul

In 2007, mi-am propus să sărbătoresc centenarul nașterii lui Mircea Eliade, străduindu-mă, pe cât posibil, să citesc cât mai mult din vasta-i operă, deoarece păstram vie în minte afirmația sa potrivit căreia „numai ansamblul scrierilor mele poate dezvălui semnificația muncii mele”¹. În luna mai a anului 2007, deloc întâmplător – așa cum aveam să constat ulterior – am montat, la Studioul „Ludovic Spiess” al Operei Naționale din București, opera de cameră *Lecția*, a compozitorului clujean Șerban Marcu – o creație de excepție, scrisă cu vervă, vână dramatică și cu o profundă înțelegere a universului ionescian – și opera-pantomimă *Logodna* de Nicolae Brânduș. Din discuțiile purtate cu compozitorul, cu prilejul repetițiilor de la București, am aflat că Nicolae Brânduș scrisese o operă, *La țigănci*, după nuvela eliadescă omonimă. Reieșea că Nicolae Brânduș îl cunoscuse pe Eliade – pe care îl întâlnise, în câteva rânduri, la Paris – și rămăsese în corespondență² cu el, sfătuindu-se asupra libretului și scrierii acestei excepționale opere, care – fără exagerare, ci regretând doar tocirea unor superlative – poate fi considerată o adevărată capodoperă. Pregătindu-ne pentru o sperată montare a *Țigăncilor* – care nu a mai avut însă loc din varii motive –, am continuat, împreună cu compozitorul Nicolae Brânduș, să gândim în amănunt punerea în scenă a opereii. Așa s-a făcut că, în toamna anului 2007, am susținut cu compozitorul o conferință ce însoțea prima audiție pariziană a opereii *La țigănci*, la Institutul Cultural de la Paris, care organizase o serie de manifestări cu prilejul „Centenarului Mircea Eliade”, iar apoi o alta, pe aceeași temă, la Universitatea de la Oldenburg, la invitația distinsei compozitoare și profesoare Violeta Dinescu.



1. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, traducere din franceză de Doina Cornea, București, Editura Humanitas, 2007, p. 181.

2. Două dintre mărturiile epistolare ale acestei rodnice întâlniri pot fi citite în primul volum al *Corespondenței* lui Mircea Eliade, *Europa, Asia, America*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 98.

Chiar dacă punerea în scenă a acestei opere rămăsese în stare virtuală (ca să nu spun „o utopie“), a gândi asupra ei constituise un prilej de a mă reapropia de nuvelele lui Eliade – mai cu seamă de cele care fac parte din ceea ce Ioan Petru Culianu numește „ciclul spectacolului și al criptografiei”³ –, precum și de romanele în care poate fi remarcată prezența sistematică a artiștilor, mai cu seamă cea a actorilor, și în care apar numeroase referiri la teatru.

În postfața ediției a doua a cărții *Încercarea labirintului*, arătându-se frapat tocmai de această prezență a actorilor și a preocupărilor pentru teatru ale lui Eliade, Claude-Henri Rocquet se întreabă dacă a consacrat cineva o teză de doctorat sau un studiu acestei teme. Căci, apreciază el, un astfel de studiu ar conduce spre o carte în care „teatrul ar fi metafora trecerii prin timp, simbolul întregii opere a lui Eliade și, poate, al vieții sale” și care ar putea purta titlul „Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru”⁴. Titlul sugerat de Rocquet este, firește, cel pe care Ieronim Thanase – regizorul care apare în mai multe din nuvelele „teatrale” eliadești – dorește să-l dea tratatului său de teorie a spectacolului dramatic pe care intenționează să-l publice, în mod camuflat, sub numele lui Anghel Dumitru Pandeale.

Întrebarea retorică a lui Claude-Henri Rocquet a constituit, pentru mine, impulsul decisiv de a consacra un studiu viziunii eliadești despre spectacol și dramaturgie, dar și de a pune această viziune în rezonanță cu cele mai importante direcții ale artei teatrale europene a secolului XX⁵.



3. I.P. Culianu, „Mircea Eliade și idealul omului universal”, în *Studii românești*, vol. II, traduceri de Maria-Magdalena Angheliescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 138.

4. Claude-Henri Roquet, „Postfață”, în Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, ed. cit., pp. 191, 189.

5. *Concepția lui Mircea Eliade despre spectacol în contextul doctrinelor teatrale ale secolului XX sau Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru*, teză de doctorat, coordonată de prof. univ. dr. Ion Vartic și prof. univ. dr. habil. Laura Pavel-Teuțișan, susținută la 30.09.2020, în cadrul Școlii doctorale de Studii lingvistice și literare a Facultății de Litere din Cluj.

Astfel, în virtutea unor afinități, a unor rezonanțe la nivelul ideilor și concepțiilor despre spectacolul teatral, despre categoriile de timp și spațiu spectacular, despre dialogul cultural dintre Orient și Occident, precum și despre modalitățile de formare și antrenament ale actorului, am ajuns să-l pun pe Mircea Eliade într-un dialog „prin timp” cu câțiva dintre remarcabilii gânditori și/ sau practicieni ai teatrului, printre care se numără și Edward Gordon Craig.

2. Haig Acterian, mijlocitor al „întâlnirii” dintre Edward Gordon Craig și Mircea Eliade

În România, perioada interbelică a fost, ca în întreaga Europă, una dominată de tensiuni, de contradicții, dar și de căutări și realizări remarcabile, atât în domeniul științelor, cât și al artelor. România s-a aflat, prin poziția ei geopolitică și culturală, la răscrucea vânturilor istoriei, dar și a interferențelor de idei și mișcări artistice. Marile metropole europene – Paris, Viena, Berlin, Roma – precum și Moscova și Sankt Petersburgul (devenit Petrograd, între 1914-1924, și Leningrad, între 1924-1991) erau considerate importante centre de cultură și destinații incitante, care atrăgeau artiști, intelectuali, oameni de cultură de pretutindeni, dornici de a studia și de a se perfecționa în universități de prestigiu sau pe lângă renumiți maestri. Tinerii artiști și intelectuali români plecau în străinătate cu dubla dorință de a face studii serioase, dar și de a face cunoscută România și de a o racorda la curentul novator și elanul pe care Europa îl trăia după Primul Război Mondial.

De pildă, în viața teatrală românească erau deja cunoscute cercetările stanislavskiene⁶, experimentele lui Vahtangov, Meyerhold, Tairov, realizările lui Eisenstein și Pudovkin, montările lui Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bargalia,



6. Într-o scrisoare către Marietta Sadova, care se pregătea să plece la Moscova pentru a vedea câteva dintre spectacolele lui Tairov, Haig Acterian îi spune: „Să te duci la Stanislavski, singurul om interesant de acolo. Întreabă-l ce a făcut cu gramatica pentru actori pe care o promite la sfârșitul memoriilor sale” (Haig Acterian, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, Editura Arta grafică, 1994, p. 151).

Copeau, Dullin, iar teoriile lui Gordon Craig se bucurau deja de notorietate. Faptul este atestat prin corespondența lui Haig Acterian cu omul de teatru englez, purtată între 1934-1937, dar și prin lucrările sale *Gordon Craig și Ideea în teatru* (1936), precum și *Pretexte pentru o dramaturgie românească* (1936), aceasta din urmă prefăcută de însuși Craig. Pe de altă parte, în capitolul destinat tehnicii decorului din cartea sa *Mărturii în contemporaneitate*⁷, George Mihail Zamfirescu vorbește despre forța sintetică a viziunii scenice a lui Gordon Craig⁸, despre faptul că el a impus artei decorative un *stil* și că acest mare om de teatru englez este partizanul unei armonii perfecte între text și decor⁹. Camil Petrescu, la rândul său, îi dedică aproape în totalitate capitolul patru – „Libertate și creație” – al cărții sale *Modalitatea estetică a teatrului*, unde arată



7. George Mihail Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1938, pp. 134-136.

8. „Cu o singură formulă: *Hamlet e un suflet plasat într-un spațiu rece și infinit*, Gordon Craig Precizase și atmosfera operei lui Shakespeare și locul pe care trebuia să-l ocupe personajul titular în angrenajul caracterelor de prim-plan”, arăta M.G. Zamfirescu (*ibidem*, pp. 135-136).

9. Câteva idei spicuite din articolul „Despre scenă și mișcare”, din volumul *Despre arta teatrului*, sunt revelatoare în acest sens. Craig începe aici prin a spune că, deși nu mai împărtășește „concepția generală cum că piesa scrisă ar avea vreo valoare profundă și durabilă pentru Arta Teatrului”, nu va merge până la a spune că se va dispensa de ea. Afirmția poate surprinde și poate fi considerată în contradicție cu explicațiile pe care le va da, ulterior, discutând despre piesele shakespeareiene. Dar, o dată în plus, atunci când e vorba de scrierile lui Craig, se poate constata că ceea ce, la prima vedere, pare a fi o contradicție poate apărea, până la urmă, ca o perspectivă în care sunt reunate elemente complementare. Astfel, analizând o posibilă punere în scenă a piesei *Macbeth*, Craig arată cât de important e ca tânărul regizor-scenograf să vadă cu ochiul minții „tabloul pe care Shakespeare l-a indicat”, pe care să îl sintetizeze în „linii și direcții”, fără a avea preocuparea detaliilor și pe care să îl realizeze folosind „culorile pe care Shakespeare le-a indicat pentru noi”. El îl sfătuiește, de asemenea, pe tânărul aspirant să aibă curajul de a se încrede „în valoarea care rezidă în limitare și proporție” și a cărei nerespectare „strică toate ideile



bune care se nasc în mințile scenografilor“. Explicațiile și sfaturile lui Craig culminează cu un avertisment, care concentrează o cunoaștere, transmisibilă printr-o îndelungată inițiere („ar fi altceva dacă ai putea studia cu mine, practicând vreme de câțiva ani lucrurile despre care vorbim“) și care poate fi considerat un principiu de bază în creația spectaculară: „ține minte – atenționează el – să nu te abați niciodată de la tema principală a piesei, atunci când cauți variațiuni ale aranjamentului scenic“. După evocarea unor experiențe de tinerețe cu care regretă că și-a pierdut timpul, Craig dezvăluie propriul mod de gândire scenică, spunând: „eu fac în așa fel ca decorurile mele să nu crească pur și simplu din piesă, ci din mișcările ample ale gândirii pe care piesa le-a iscat în mine, sau le-ar isca până și alte piese ale aceluiași autor. De pildă, relația dintre *Hamlet* și *Macbeth* e destul de strânsă, una dintre piese putând să o influențeze pe cealaltă“. Această explicație oferită de Craig oglindește trei aspecte ale gândirii sale: pe de-o parte, capacitatea sa de sinteză – de transpunere scenică epurată a liniilor de forță, a mecanismele dramatice, a invarianților ce particularizează opera unui autor; pe de altă parte, conține în nuce un program estetic la care vor adera mulți artiști și creatori de spectacole ai secolului XX (creația ca rezultat al interacțiunii dintre artiști și realitate/ o altă operă); ea lămurește sau întregeste afirmația, oarecum surprinzătoare, făcută la începutul articolului. Într-adevăr, ceea ce contează pentru Craig nu e „piesa scrisă“, ci spiritul, suflul, amprenta autorului ce stă încifrată, ca într-o geometrie fractală, în întreaga operă a acestuia. Și tocmai pentru că pătrunderea, înțelegerea și transpunerea unei opere într-un limbaj simbolic și sugestiv, „în armonie cu ideile autorului“, este un proces atât de laborios, Craig apreciază că pregătirea pentru scenă „va lua un an sau doi pentru fiecare piesă“ (Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traduce-re de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, prefată de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revis-ta *Teatrul azi* (supliment), Editura Cheiron, 2012, pp. 49-52). Modul în care Craig abordează textul amintește, într-o oarecare măsură, de perspectiva lui Georges Pitoëff – un alt regizor însoțit de Shakespeare de-a lungul întregii sale activități creatoare. Pitoëff considera piesa o „materie primă“, așa cum considera actorul doar unul dintre elementele punerii în scenă. El spunea că regizorul e nevoie să se lase impregnat de piesă pentru ca aceasta să producă o revelație asupra lui. Inspirat de această revelație, regizorul va putea evoca „pentru ochii, urechile și sufletul publicului ceea ce există în operă“, Noëlle Giret, *Georges Pitoëff le régisseur idéal. Anthologie des textes de Georges Pitoëff*, cu un cuvânt înainte de Jean Cocteau, o prezentare de Noëlle Guibert, Paris, Éditions Actes Sud, 2001, p. 83.

că Gordon Craig „înțelege să apere teatrul nu doar împotriva textului, ci și împotriva picturii (așa cum o folosea teatrul de la Meiningen și cum de aici se răspândise în tot teatrul european), ca și împotriva muzicei, așa cum o înțelegea drama muzicală a lui Wagner”¹⁰, și asta deoarece „teatrul este o artă independentă, un bun năpădit de către alte arte, fiind că nu a fost suficient apărat de către artiștii săi”.

Desigur, Camil Petrescu se oprește îndelung asupra teoriilor lui Craig asupra actorului, a omnipotenței regizorului și conchide arătând că Gordon Craig a înfăptuit o adevărată revoluție teatrală și că „tot stilul modern, singurul stil efektiv de 150 de ani încoace [...] este datorit geniului lui Gordon Craig”¹¹.

Nu este astfel întâmplător că în *Noaptea de Sânziene* referirea la Craig apare explicit, în teoriile spectaculare ale personajului Dan Bibicescu – alter-egou-ul lui Haig Acterian. Craig era, în cercul frecventat de Acterian și de Eliade, nu doar unul dintre „teoreticienii” în vogă ai teatrului, ale cărui idei erau discutate cu pasiune. El era o prezență extrem de vie, datorită contactelor directe pe care Acterian le avusese cu el, grație unui fertil schimb de scrisori dintre cei doi, prin care se puneau la cale o apropiată venire în România a lui Craig, din păcate mereu amânată și apoi definitiv compromisă, din cauza războiului. Este, așadar, foarte firesc ca Gordon Craig, despre care Acterian spune că e „din cap până în picioare artă” și că „e un om și un artist cum nu se naște decât la un mileniu o dată”, să fie considerat un prototip al „regizorului



10. Diferența dintre modul de gândire al celor doi creatori rezidă în faptul că Wagner vedea spectacolul ca uniunea armonioasă, înfrățirea tuturor artelor pentru a realiza „opera totală” – *Gesamtkunstwerk* –, pe când Craig îl considera un tot unitar, bazat pe un principiu comun unor arte, și nu un conglomerat eteroclit al mai multor arte. Georges Pitoëff, un om de teatru a cărui gândire prezintă numeroase puncte de interferență cu cea a lui Gordon Craig, era de părere că arta scenică este o artă „absolut independentă. Ea nu doar transpune, ci recrează toate celelalte arte, utilizându-le ca materie primă [a spectacolului]”, *ibidem*, p. 87.

11. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura enciclopedică română, 1971, p. 91.

viitorului“. Chiar descrierea pe care Eliade i-o face lui Ieronim Thanase în *Nouăsprezece trandafiri* – „încă tânăr, foarte frumos, de o frumusețe severă, romantică, înalt, voinic [...] izbucnind într-un râs tineresc“¹² – aduce cu cea pe care i-o face Haig Acterian lui Craig, în lucrarea pe care i-o dedică: „înalt, zvelt, cu părul alb, un complex de adolescență și maturitate, fixat nestrămutat în idealism“¹³.

3. Viziunea lui Mircea Eliade despre arta dramatică și spectacol. Puncte de convergență și divergență cu teoriile și experimentele teatrale ale lui Edward Gordon Craig

3.1. Eterna reîntoarcere

Deși referirile la teatru, spectacol, ritual, artă dramatică sunt frecvente în jurnalele, memoriile, corespondența sau interviurile date de Mircea Eliade și, desigur, în scrierile sale științifice, romanul *Noaptea de Sânziene*, publicat în 1955, este cel care conține, deja cristalizată, concepția despre teatru a scriitorului român. Un alt aspect important îl constituie faptul că *Noaptea de Sânziene* este un roman cu cheie, mai mult, un roman figural. Mai toate personajele importante sunt nu numai ele însele, ci constituie, totodată, „figuri“, în sensul consacrat încă de interpretările biblice ale Părinților Bisericii. În mod surprinzător și semnificativ, „figurile“ cele mai transparente se leagă de teatru, oglindind, astfel, importanța pe care Eliade i-o acordă acestuia. Astfel, tripticul Dan Bibicescu – Cătălina Palade – Petre Biriș, care poartă pasionate discuții legate de probleme teatrale, are o evidentă semnificație figurală, așa cum arată Ion Vartic¹⁴. Rețeaua aceasta de personaje – cărora li se adaugă, de pildă, mult evocatul Ciru Partenie – infuzează, cum ar spune Erich Auerbach, „realism figural“ *Noptii de Sânziene*. În consecință, regizorul Bibicescu este



12. Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, ed. cit., p. 50.

13. Haig Acterian, „Gordon Craig și Ideea în teatru“, în *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Institutul European, 1994, p. 160.

14. Ion Vartic, „Noaptea de sânziene, I-II“, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 637.

figura lui Haig Acterian, destul de ușor recognoscibilă după o serie de elemente biografice, similare cu evenimente din viața regizorului, adică a prietenului tânărului Eliade. Apoi, Bibicescu însuși sau cei din anturajul său fac, în relație cu el, trimiteri la Gordon Craig și la maniera de a juca Shakespeare, autor căruia Haig Acterian i-a închinat, în 1938 o carte, aducând astfel, pentru întâia oară în cultura română, o viziune analitică a pieselor marelui dramaturg englez. Astfel încât Bibicescu nu numai că îl evocă fizionomic pe Haig Acterian, ci îi și reproduce întreaga lui biografie interbelică, centrată pe dramatica poveste legată de directoratul său la Teatrul Național din București (din toamna lui 1940 până în ianuarie 1941). În fine, în teoriile teatrale ale lui Bibicescu pot fi recunoscute atât preocupările teoretice ale lui Haig Acterian, cât și ideile despre spectacol care îi aparțin lui Eliade. În Cătălina Palade poate fi recunoscută actrița Sorana Țopa, a cărei agitată relație cu Mircea Eliade – marcată de violențe, sfâșieri sentimentale și dramatice răsturnări de situații – este cunoscută din chiar *Memoriile* autorului. Filosoful Petre Biriș, partener de aprinse discuții pe teme teatrale cu Bibicescu și îndrăgostit fără speranță de Cătălina, este figura lui Emil Cioran, deconspirat și de eticheta pe care și-o pune însuși personajul: „filosof privat“.

În ceea ce-l privește pe Ciru Partenie, s-au făcut speculații legate de posibilele identități camuflete sub aura acestui personaj destul de misterios; el este prezent, în mai mare măsură în evocările pe care le fac ceilalți eroi ai romanului decât în episoade la care participă în mod direct. Dar unul dintre aceste episoade este tocmai cel al morții lui, asemănătoare, după părerea mea, cu cea a regizorului Soare Z. Soare (1894-1944). Ciru Partenie este asasinat pe stradă, din greșală, de polițiștii care urmăreau un legionar și care îl confundaseră – și ei! – cu Ștefan Viziru. În noaptea de 23 spre 24 august 1944, deși în București era încă stare de război, Soare Z. Soare, aflat într-o mașină ce rula în mare viteză, i-a interzis șoferului să oprească la semnul santinelei de pe șosea. Confundându-i, probabil, pe pasageri cu niște ofițeri germani, santinela a tras asupra mașinii și l-a împușcat mortal pe regizor. O altă similitudine este aceea că, asemenea lui Ciru Partenie, Soare Z. Soare e și dramaturg.

Astfel, romanul ar putea fi considerat textul generator al viziunii lui Mircea Eliade despre dramă și spectacol, viziune pe care o va relua într-o serie de nuvele în care apar, în mod recurent, idei și personaje interesate de teatru, de funcția și semnificația spectacolului. Preocuparea sa constantă pentru teatru îl face chiar pe Eliade să reflecteze asupra aceste insistențe, așa cum se poate vedea din rândurile pe care le notează în *Jurnal*, la 23 martie 1974: „Mă gândeam că eu, care n-am «vocația dramaturgiei» (singura excepție: *Iphigenia*; dar e o piesă din tinerețe) – constată critic scriitorul – am revenit de mai multe ori asupra «problemei» teatrului în trei dintre nuvelele mele: *Adio!*, *Uniforme de general*, *Incognito la Buchenwald*. În fiecare din ele e vorba de un «fel nou» de a valoriza spectacolul dramatic (deși nicăieri nu precizez în ce constă această «noutate»)»¹⁵.

Dar chiar dacă nu o spune explicit, problematica teatrului îi dă prilejul lui Eliade să reflecteze asupra eficienței riturilor care pot deschide accesul către alte nivele ale realității și, respectiv, spre alte dimensiuni temporale. De altfel, în continuarea notei de jurnal, Eliade rezumă discuția purtată cu studenta sa Marjorie Y., care îi vorbește despre modalitățile de manipulare (dilatate) temporală pe care le produce Robert Wilson în spectacolele sale, trezindu-i interesul și determinându-l să se documenteze asupra montărilor acestui regizor, aflat în plină afirmare la vremea respectivă. Mai departe, Eliade își continuă ideea referitoare la „noua dramaturgie” sondată în nuvelele sale și arată că, în mod „evident, «spectacolul dramatic» la care fac de mai multe ori aluzie (mai exact: de care vorbește, dar niciodată explicit, Ieronim Thanase), nu cere neapărat douăsprezece sau o sută șazeci și opt de ceasuri [ca acela al lui R. Wilson]. Dar *secretul* acestei dramaturgii constă în tehnicile prin care actorii, ca și spectatorii, sunt proiectați într-un «spațiu-timp» inaccesibil experienței cotidiene. Datorită acestor tehnici dramaturgice (adică: gimnice, coregrafice, yogice, extatice etc.) – condiția umană este depășită (iar în cazul lui Ieronim chiar anulată)»¹⁶.



15. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. II (1970-1985), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993, p. 153.

16. *Ibidem*, p. 155.

Voi reveni asupra ideii depășirii condiției umane prin intermediul spectacolului, atunci când voi vorbi despre modul în care Eliade și Craig privesc condiția și rolul actorului.

Devine astfel clar faptul că Eliade face diferența dintre *a scrie* și *a juca* teatru – adică dintre *piesa scrisă* și *spectacol* – și că interesul său se îndreaptă, cu precumpănire, înspre un nou tip de dramaturgie, susceptibilă de a declanșa un alt tip de reprezentare spectaculară decât cel așa-zis „clasic”. Scriitorul consideră că arta dramatică poate constitui o modalitate de dobândire unei cunoașteri, având însă convingerea că tocmai *jocul* teatral poate oferi posibilitatea unei altfel de abordări a acesteia; că *jocul* – adică *punerea într-un anumit tip de acțiune corporală și vocală* a unor idei sau scenarii dramatice – poate prileji o altfel de înțelegere a lumii – una susceptibilă de a declanșa iluminarea și eliberarea spirituală umană. Fapt simptomatic în proza sa, cuvântul „altfel” este, de foarte multe ori, subliniat prin caractere cursive – subtil, dar insistent îndemn de a ne schimba perspectiva asupra lumii înconjurătoare, respectiv asupra teatrului, pentru a nu ne lăsa induși în eroare de aparențele înșelătoare sau tocite, ori roboți de rutină, preconcepții calcinate și condiționări opacizante. Pe Eliade îl interesează, de fapt, numai spectacolul ca modalitate de a revela un sens ultim, transestetic și transistoric. Putem intui că această poziționare a sa față de spectacol și arta dramatică izvorăște nu atât din preocupările propriu-zise ale omului de litere, cât din cele de istoric al religiilor¹⁷, fascinat de „misterul transformării unui ritual



17. Referindu-se la disciplina căreia își consacrase întreaga viață, Eliade nota în *Jurnalul* său, la 6 decembrie 1964: „Mă întreb dacă ar trebui să insist [...] asupra faptului că adevărata Istorie a Religiiilor, adică hermeneutică autentică și imaginativă *schimbă* omul; că lectura unei asemenea cărți exercită o acțiune de *deșteptare*. Mă întreb de asemenea dacă ar trebui să fac aluzie la faptul că istoricii religiilor își *riscă* seninătatea și echilibrul încercând să înțeleagă, si-lindu-se să interpreteze situații religioase arhaice, exotice, aberante, „teribile”. [...] Dar va trebui să arăt într-o zi cât de gravă poate fi influența provocată de meditarea miturilor și simbolurilor arhaice. E o schimbare pe dinlăuntru, de care nici «savantul» nu își dă seama”. (M. Eliade, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediție îngrijită de Mircea

într-o operă de artă¹⁸, de tehnicile extatice a căror cercetare l-ar fi putut conduce spre o și mai profundă cunoaștere a potențialităților spirituale umane și a raporturilor dintre om și Cosmos, dar și spre originea artelor și literaturii. Eliade spune la un moment dat: „S-ar putea ca cercetările mele să fie considerate într-o zi ca o tentativă de a regăsi izvoarele uitate ale inspirației literare”¹⁹. Sau, într-o altă notă din *Jurnalul* său, Eliade mărturisea, cu oarecare dezamăgire, că în *Le Chamanisme* nu reușise să scrie decât în trecere despre „originile extatice” ale poeziei lirice și epice. „Speram – spune el – să pot prezenta într-o zi o «preistorie a literaturii». Toate aceste cercetări urmăreau același scop: dezvăluirea acelei Lumi primordiale când «creațiile» și «invențiile» (tehnicile, artele) nu erau încă desprinse din matca lor religioasă”²⁰.

Nevoia de reîntoarcere la o sursă primordială, în *illo*, ca modalitate de regenerare spirituală și creatoare este, după cum bine știm, una din ideile care străbat întreaga operă eliadescă. Ea constituie, de altfel, unul din punctele de convergență cu gândirea lui Edward Gordon Craig, care pleda pentru eradicarea unei tradiții menite să conducă la degenerarea teatrului, dar care era ferm convins că doar reîntoarcerea la vechile practici, meșteșuguri și tehnici teatrale poate revitaliza arta dramatică, ajutând-o să-și recapete statutul unei arte autentice, salvând-o, astfel, din „starea deplorabilă” în care se afla. Speranța de a putea reda demnitatea teatrului – misiune cu care se considera investit²¹ – îl anima pe Craig



Handoca, București, Editura Humanitas, 1993, pp. 506-507). Cu alte cuvinte, orice lectură, dar mai cu seamă citirea documentelor și a cărților de istoria religiilor acționează subtil, dar intens și la un nivel extrem de profund al conștiinței cititorului. Un proces similar se produce în cel ce „meditează” piesele noii dramaturgii, despre care vorbește Eliade în nuvelele sale „teatrale”, și cu atât mai mult în cel care participă la un spectacol, înțeles ca tehnică spirituală transformatoare și eliberatoare.

18. Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I, ed. cit., pp. 306-307.

19. *Ibidem*, p. 384.

20. *Ibidem*, p. 576.

21. Tonul articolului intitulat „Artiștii teatrului viitorului” (*The Artist of the Theatre of the Future*), din primul număr al revistei *The Mask* (1

și atunci când vorbea despre mască²² și marionetă, considerând că aceasta din urmă este „ultimul vestigiu al unei Arte nobile și frumoase, dintr-o civilizație apusă“.



martie 1908), trimite la cel solemn al unei predici, dacă nu chiar la cel al parabolilor biblice prin formulări de genul: „Întrucât Teatrul e în starea aceasta deplorabilă, devine necesar ca cineva să vorbească așa cum o fac eu; și-apoi îi caut în jurul meu pe cei cărora le pot vorbi și pe cei care vor asculta. Iar ascultând să înțeleagă“. Cu alte cuvinte, în aceste timpuri de decădere a teatrului, „în care suntem înconjurați de degenerare, deopotrivă fizică și mentală“, Craig se simte trimis să îl salveze, înfruntând nepăsarea, ostilitatea („spinările întoarse către mine“) și căutând să-și facă adepți („omul, băiatul sau bărbatul de curaj, care stă cu fața la mine [...] în el văd forța care trebuie să creeze rasa ce va să vină. De aceea lui îi vorbesc, și sunt mulțumit că el singur mă va înțelege [...] Lui îi vorbesc“. Acest om ales va trebui – potrivit spuselor lui William Blake pe care îl citează și față de care Craig are o deosebită venerație – să „își lase tatăl, mama, casele și pământurile, dacă stau în calea artei sale; este omul care va renunța la ambiția temporară, la succesul temporar al momentului, care va înceta să dorească avuția agreabilă a banului câștigat ușor“ etc. (E.G. Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., pp. 38-39). Pe lângă nota mesianică ce răzbate din acest articol, subtitlul sau mai bine zis dedicația pe care o poartă acesta – „dedicat tinerei rase de lucrători atletici din toate teatrele și acelei unice individualități curajoase din lumea teatrului care într-o bună zi îl va stăpâni și îi va da o formă nouă“ – ne fac să înțelegem că Gordon Craig adera la ideea (sau idealul!) potrivit căreia făurirea unei noi societăți, a unei orânduiri superioare și, respectiv, a unei înnoiri teatrale fundamentale nu este posibilă decât prin modelarea unui „om nou“. Ideea, de altfel foarte veche, recurentă și dezbătută febril în momentele de profunde schimbări trăite de umanitate, era împărașită, la începuturile secolului XX, de anumite cercuri politice, dar și de mulți artiști, în special de către oameni de teatru. Studiourile și laboratoarele teatrale au fost proiectate pentru a fi „pepiniere“. Am tratat anumite aspecte ale acestei probleme într-un articol intitulat „Teatrul-laborator și idealul omului-actor“, https://icc-online.arte-ct.ro/vol_08/25.pdf.

22. De pildă, vorbind despre pe Henry Irving, pe care îl considera a se fi „aproiat cel mai mult de actorul ideal“, Craig evocă mimica acestuia, „mereu aflată sub controlul puternic al minții“, care constituia „o lecție măreață despre viitorul artei teatrului“. În continu-

3.2. *Dramaturgia ca spectacol mental sau spectacolul ca manifestare a lumii interioare*

Revin asupra „noii dramaturgii“ evocate de Eliade, și anume chiar asupra modului în care se naște și este produs acest suport textual menit să genereze o reprezentare diferită de cele binecunoscute din teatrele tradiționale. Eliade mărturisește că atunci când îi vine ideea unei piese de teatru, a unui roman sau a unei nuvele, el „vede“ dintru început personaje, cadre și scene, proiectate într-o viziune care se transformă într-un *spectacol* mental. Cu alte cuvinte, pre-scrierea textului dramatic este, la el, ca la un desăvârșit dramaturg, întru totul proiectată. Desigur, este vorba de o facultate naturală de care dispune Eliade, care insistă de nenumărate ori asupra virtuților imaginației, precum și asupra necesității descoperirii și educării complexității noastre spirituale, pentru a ne putea racorda la multiplele nivele ale realității cosmice. Dar putem vedea aici și o influență a gândirii indiene, reflectată în modul de „citire“ și meditare a unui text pe care Eliade îl va folosi creator nu doar în domeniul literar, ci și în cel al istoriei religiilor²³. O discuție purtată de Eliade cu Rabindranath Tagore, în martie 1930, la Shantiniketan, legată de cunoașterea de sine și de devenirea spirituală, poate fi lămuritoare, în acest sens. Tagore este de părere că „procesul acesta de ordin mistic este total viciat în Europa“, apoi dă exemplul Indiei, unde viața meditativă e universală și unde poți vedea „hamali



are, Craig considera că „fața lui Irving era veriga de legătură între acea expresie spasmodică și ridicolă a feței umane, așa cum a fost ea folosită de către teatre în ultimele secole, și măștile care vor fi folosite în locul fețelor umane în viitorul apropiat“. (E.G. Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 44).

23. În *Jurnalul* său, Eliade făcea referire, într-o notă din octombrie 1971, la prodigiul istoric german A. F. Gfrörer (1803-1861) – adesea evocat de Lordul Acton –, un savant care avea nu doar o impresionantă cultură, ci care era dotat și cu o înțelegere pătrunzătoare și vie a epocilor trecute și cu „o imaginație care «realiza și transforma» documentele istorice. Descoperea și analiza diferitele niveluri ale unui text, ca un talmudist. Textul pe care îl examina «creștea în mâinile lui ca sămânța manipulată de un scamator egiptean»“ (M. Eliade, *Jurnal*, vol. II, ed. cit., pp. 46-47).

citind noaptea la lumina felinarelor, în Calcutta, povestea Ramayanei²⁴, căci, adaugă el, „cititul nu e frivol și exterior, cum e de obicei în Europa, printre cei de rând. Lectura unei cărți sfinte – și ele sunt puține în India, de aceea fiecare nu le cunoaște decât pe ele, dar le cunoaște bine, aproape pe de rost – e un exercițiu de punere în scenă și de dramă care se realizează în sufletul cititorului, în activitatea lui fantastică (dacă vrei D-ta să păstrezi acest termen filosofic). Cititorul e hipnotizat de epica și drama religioasă la care asistă, bagă bine de seamă, și de care e emoționat, superumanizat și ameliorat spiritualicește după fiecare nouă lectură...”²⁴.

Un prim aspect important ce reiese din această discuție îl constituie „problema cititului” – cum ar spune Radu Stanca²⁵. Și anume faptul că, față de occidentalul pentru care cititul este apanajul individului care beneficiază de o anumită educație (primită în cazul în care condiția socială și veniturile materiale i-o permit) și constituie o activitate (pur) intelectuală sau, dacă nu chiar „frivolă și exterioară”, pentru un indian, cititul înseamnă *punere în scenă*, adică, *punere pe scena vieții*. Înseamnă, așa cum spune Tagore, *realizarea, traducerea în act* a acelui lucru pe care cititorul îl află scris în carte. Cititorul indian face, cu adevărat, o lectură „proiectantă” a epopeii, care are totodată funcția unui text devoțional. El nu rămâne la „literă”, ci este un *lector in fabula*. Chiar mai mult decât o *cooperare interpretativă*, textul declanșează și stimulează capacitatea de creație a cititorului, pentru care cuvântul devine, în mod concret, punere în fapt. Cititorul indian nu se rezumă nici la a citi un text, nici la a și-l imagina ca pe un spectacol mental, ci încearcă să trăiască, în propria lui viață, asemenea eroilor, zeilor, strămoșilor ale căror acțiuni exemplare îl impresionează. Desigur, s-ar putea face aici o comparație și cu punerea în act a cântării imnurilor homerice



24. Mircea Eliade, „India”, în *Texte inedite*, București, Editura ICAR, 1992, p. 158.

25. Radu Stanca, „Problema cititului – contribuții la esetica fenomenului literar” (1942), în *Aquarium*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.

sau cu pragmatica mitului, în cultura religioasă și teatrală a vechilor greci, dar deschiderea acestei paranteze ar risca să ne abată de la tema prezentului articol.

Un al doilea aspect din discursul lui Tagore, care interesează și pe care încerc să-l concentrez în câteva cuvinte, este cel referitor la faptul că cititorul asistă „ca hipnotizat” la epica și drama religioasă pe care o citește. Sanscritologa și cercetătoarea Lyne Bansat-Boudon descrie modul în care se naște emoția poetului care este mai apoi transferată cititorului sau spectatorului, în cazul reprezentației spectaculare. Ea spune că „poetul stă în fața lumii ca în fața unui spectacol”²⁶. Prin contemplarea prelungită a spectacolului sau, așa cum preferă să spună marele mistic și filosof medieval Abhinavagupta²⁷, prin «masticarea» (*caravana*) repetată a «cauzelor» și «consecințelor», poetul se identifică cu situația pe care o are în fața ochilor. Inima îi răspunde, și aceasta cu atât mai mult cu cât această identificare a fost precedată de «generalizarea» emoției”²⁸.

Reținem de aici atât procesul foarte interesant de transmitere a emoției estetice (respectiv, a stării de transă) de la poet la cititor/ spectator, ale căror inimi bat astfel la unison, cât și scurtcircuitarea temporală care are loc prin trăirea acesteia. Prin plăcerea estetică – *rasa*, la indieni –, spiritul se deschide, prin intermediul inimii, spre o altă dimensiune unde timpul e suspendat și unde poate gusta beatitudinea. Or, faptul de a asista la ceea ce citești și de a realiza în suflet și în viață cele citite echivalează cu posibilitatea de a-ți transfigura viața prin accesul la sacru. Astfel, planul realității empirice



26. În nuvela *Uniforme de general*, Ieronim Thanase, prototip al regizorului Teatrului Viitorului, spune: „a nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol. Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica spectacolul cum vrem noi”.

27. Abhinavagupta (975-1016 d. H.), filosof, mistic, estetician, dramaturg, reprezentant al shivaismului din Cașmir. Unul dintre cei mai importanți comentatori ai tratatului *Nāṭyaśāstra*.

28. Lyne Bansat-Boudon, *Théâtres indiens*, Paris, Éditions de l'E.H.E.S.S., 1998.

se întrepătrunde cu cel sacru, iar cel teatral cu cel religios. Faptul e semnificativ, căci el oglindește, pe de-o parte, modul de gândire indian asupra sacrului (în care între transcendent și manifestarea acestuia există o perfectă continuitate), iar pe de altă parte ne face să înțelegem și mai bine esența teatrului – *alaukika* –, care s-ar traduce prin termenul de „supra-mundan“. Cu alte cuvinte, teatrul participă la realitate, dar o excedă, iar trăirea dramatică/estetică o subînțelege pe cea religioasă. Cititul devine, în acest fel, o tehnică spirituală a cărei practicare oferă o cale de ieșire din rătăcirea existențelor (*saṃsara*) și de acces la existența și locuirea lumilor paradisiace, la o a viață trăită sacramental.

Spre un astfel de spectacol, aflat la granița dintre proiecția mentală sau vis și realitate, care să se adreseze nu atât simțurilor, cât sufletului și spiritului spectatorului, năzuiau și simboțiștii. Gordon Craig, influențat, desigur de ideile simboliste, dar și de culturile extra-europene – în special de cea japoneză și de cea indiană, în care găsește un ecou al convingerilor sale idealiste –, va năzui spre o artă epurată (la polul opus al teatrului realist, pe care îl desconsidera), căutând să pătrundă misterul teatral. Interesul pentru arta orientală (în special pentru simbol, codificare, tradiția măștii și a marionetei) este oglindit, de pildă, de conversațiile sale cu eminentul critic de artă Ananda Coomaraswamy, precum și de o serie de articole dedicate teatrului oriental și indian, publicate în revista sa, *The Mask*²⁹. În scrierile sale, Craig revine adesea asupra necesității de „a vedea cu ochiul minții“, de „a trăi în imaginație“, de a vedea dincolo de aparențe și de „a revela lucrurile invizibile precepute cu privirea interioară prin intermediul mișcării, al divinei și minunatei forțe care este mișcarea“³⁰.



29. De exemplu, articolul lui Ananda Coomaraswamy, „Notes on Indian Dramatic Techniques“, în *The Mask*, vol. VI, nr. 2, 1913, pp. 109-130.

30. Textul de prezentare semnat de Craig, care însoțește gravura *The Steps*, în Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 108.

În această cheie trebuie înțelese atât piesele scrise de Anghel Dumitru Pandele, celebrul scriitor din *Nouăsprezece trandafiri* – aflat într-o stare de transă tot mai avansată –, cât și spectacolele experimentale imaginate de regizorul Ieronim Thanase, izvorâte din principiile cuprinse în misteriosul său tratat, semnificativ intitulat *Introducere la o artă și tehnică dramatică potrivită timpului nostru*, în care acesta amintea de originile magice ale artelor, descriind amănunțit mai multe tehnici gimnice și psihofiziologice, arătând rolul lor în istoria spectacolului dramatic. Eusebiu Damian, secretarul scriitorului A.D. Pandele, remarca: „Este o dramaturgie foarte originală, în prelungirea teatrului zis al absurdului. Continuă pe Eugen Ionescu și pe Beckett, dar profită și de experiențele lui Ieronim Thanase [...] A.D. Pandele anticipează un «teatru al viitorului», și de aceea piesele lui trebuie întâi citite și meditate, în așteptarea marilor regizori ai viitorului»³¹.

Într-o formulare extrem de concisă, se poate spune că originea și inspirația noii dramaturgii prefigurate în nuvelele eliadești – înțelesă ca „scenariu inițiativ” – s-ar afla într-o zonă a intuiției (asemănătoare, întrucâtva, cu cea din care izvorăște scrierea „automată”), iar meditarea și punerea ei în act ar produce ruptura spirituală de nivel, adică trăirea extatică, permițând atât actorilor, cât și spectatorilor depășirea timpului și a experienței cotidiene. Această nouă dramaturgie și noul tip de spectacol pe care îl generează constituie tehnici spirituale menite să producă o redimensionare a simțurilor și a capacităților cognitiv-afective ale celor care le practică.

Preocuparea sa cvasi-obsesivă pentru a-i învăța și stimula pe alții să vadă *altfel*, să vadă dincolo de aparențe, revine pe tot parcursul operei beletristice eliadești. S-ar putea spune că, din acest punct de vedere, personajele lui se împart în două categorii: cei care „văd” și cei care „nu văd”. Eliade mai observă că „oamenii nu mai știu să vadă, să privească în jurul lor [...] în zilele noastre, oamenii sunt aproape orbi; iar ca să îi vindecî, trebuie să înveți oamenii să vadă”.



31. Mircea Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, în *Proză fantastică*, V, ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 67.

Or, așa cum arătam, modalitatea cea mai eficientă de a-i vindeca de această „orbire“, de a-i reînvăța să privească este spectacolul de teatru. Astfel, așa cum va spune regizorul său, Ieronim Thanase, „spectacolul dramatic ar putea deveni, foarte curând, o nouă eschatologie sau o soteriologie“ teatrală.

Bibliografie:

- ACTERIAN, Haig, *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Institutul European, 1994.
- ACTERIAN, Haig, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, Editura Arta grafică, 1994.
- ASLAN, Odette, *L'acteur au XXème siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*, Paris, Éditions Segheers, 1974.
- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
- BERCHTOLD, Alfred, *Emile Jacques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, Paris, L'Âge d'Homme, 2000.
- COOMARASWAMY, Ananda, „Notes on Indian Dramatic Techniques“, în *The Mask*, vol. VI, nr. 2, 1913, pp. 109-130.
- CRAIG, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, *Teatrul azi* (supliment), Editura Cheiron, 2012.
- CULIANU, Ioan Petru, *Studii românești vol. II: Soarele și luna. Otrăvurile admirației*, traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2009.
- DUNCAN, Isadora, *Viața mea*, traducere de Geo Dumitrescu și Ben Corlaci, București, Editura Inedit C.M. și Editex, 1993.
- DUVILLIER, Marc, „The Mask de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique“, 2011, <http://www.openedition.org/6540>.
- ELIADE, Mircea, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. II (1970-1985), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Proza fantastică*, vol. IV, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.

- ELIADE, Mircea, *Proza fantastică*, vol. V, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Texte inédite*, București, Editura ICAR, 1992.
- GAUTHIER, Benoît, *Édition critique des manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*, travail présenté comme exigence partielle du doctorat en Études et Pratiques des Arts, vol. III, Université du Québec à Montréal, 2011, <https://archipel.uqam.ca/7835/3/D2257-3.pdf>.
- GIRET, Noëlle, *Georges Pitoëff le régisseur idéal. Anthologie des textes de Georges Pitoëff*, cu un cuvânt înainte de Jean Coc-teau, o prezentare de Noëlle Guibert, Paris, Éditions Actes Sud, 2001.
- JAKES-DALCROZE, Émile, *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique, Enseignement pour le Développement de l'Instinct rythmique et métrique, du sens de l'Harmonie plastique et de l'Équilibre des mouvements, et pour la Régularisation des habitudes motrices*, vol. I-II, Lausanne, Jobin & Cie, Éditeurs, 1916/1918.
- JAKES-DALCROZE, Émile, *Méthode Jaques-Dalcroze. La Rythmique, la plastique animée et la danse. Préface aux exercices de Plastique animée*, un volume important avec musique de E. Jaques-Dalcroze, dessins de Paulet Thévenaz, Artus et Angst et photographies de Boissonnas, Lausanne, Jobin & Cie, Éditeurs, 1916.
- LEMNY, Doina, *Lizica Codreanu, o dansatoare românească în avangarda pariziană*, București, Editura Vellant, 2012.
- LUGNÉ-POE, *La Parade, Le Sot du Tremplin I*, Paris, Éditions Gallimard, 1930.
- PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura enciclopedică română, 1971.
- STANCA, Radu, *Aquarium*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.
- VARTIC, Ion, „Noaptea de sânzienă, I-II“, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- WAILLE, Franck, Corps, „Arts et Spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : une dynamique d'éducation somatique expressive“, în *Cena*, Porto Alegre, n. 24, p. 20-36, ian./apr. 2018, <http://seer.ufrgs.br/cena>.

WARNET, Jean-Manuel, „L'école de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire“, în *L'Annuaire théâtral*, (37), 2005, pp. 45-64.

ZAMFIRESCU, George Mihail, *Mărturii în contemporaneitate*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1938.

LINIE

Raluca Blaga

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.03

Abstract

Line

This present article revisits after thirteen years Theodor-Cristian Popescu's performance, *Krum*. Produced by Târgu Mureș National Theatre, the performance was included that time in National Theatre Festival's selection, but its presence in Bucharest generated a vocal choir contesting its theatrical value. The author of this article was among those objectors. After more than a decade, the performance has for the author of this article a different quality. Its virtues are the subject of this present paper.

Keywords:

Theodor-Cristian Popescu; Krum; Hanoch Levin; Târgu Mureș National Theatre; metonymic space

Motto:

Lungimea sau scurtimea unui spectacol nu sunt relații cantitative, ca să fie stabilite prin procedee mecanice, ci modalități subiective determinate de structura organică a spectacolului.

(Camil Petrescu, *Accent și semnificație în spectacol*)

La momentul premierei sale, considerasem spectacolul *Krum*, regizat de Theodor-Cristian Popescu, un experiment. Într-o postare pe blogul personal¹, riscasem



1. Raluca Blaga, „*Krum* – o piesă cu două nunți și două înmormântări”, 2009, <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=krum>, accesat

și-mi exprimasem public perspectiva. Ba mai mult, într-o altă intervenție *online*², unde îmi prezentam considerațiile, cu privire la filmul *Polițist, adjectiv* (regia Corneliu Porumboiu, reve-neam asupra etichetării spectacolului și, lecturând neglijent o declarație a regizorului, catalogam spectacolul *Krum* drept un epigon al mult mai reușitului produs cinematografic. Citind astăzi dosarul de presă al acestei puneri în scenă, realizez că, în fapt, prin poziția adoptată, mă alăturam unui cor de atitudini similare. Nu am considerat spectacolul „infracțiune în lege”³, așa cum îl percepea Mircea Morariu, sau ca pe „un spectacol defectiv de valoare artistică reală”⁴, însă îl situasem, așa cum o făcuse la rândul său și Ileana Lucaciu⁵, în zona experimentului gratuit, nemotivat. Îi reproșam spectacolului că plictisea și că, din dorința de a spune o poveste *la rece*, aplatizase tonurile emoționale. Beatrice Lepădat îl amenda pe Theodor-Cristian Popescu pentru „lipsa de imaginație regizorală”⁶, Florin Rareș Tileagă considera spectacolul „șters și dezlânat, fără surprize”⁷, Matei Martin⁸ îl trecuse în rândul ratărilor prezentate în cadrul ediției din acel an a Festivalului Național de Teatru,



la 9 februarie 2022.

2. Raluca Blaga, „*Polițist, adjectiv*” (2009), <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=poli%C8%B9Bist+adjectiv>, accesat la 9 februarie 2022.

3. Mircea Morariu, „Jumătatea plină, jumătatea goală,” în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010, p. 12.

4. *Ibidem*, pp. 12-13.

5. Ileana Lucaciu, „*Krum* – Teatrul Național Târgu-Mureș,” <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2009/>, accesat la 9 februarie 2022.

6. Beatrice Lepădat, „Cronică de (mai mult de) 5 rânduri,” *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10026/Beatrice-Lapadat/Cronica-de-mult-mai-mult-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.

7. Florin Rareș Tileagă, „București, zi-le de teatru (a treia zi),” *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10060/Florin-Rares-Tileaga/Bucuresti-zi-lede-teatru-a-treia-zi-FNT-2009.html>, accesat la 9 februarie 2022.

8. Matei Martin, „Cum mi-am petrecut Festivalul Național de Teatru 2009,” *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10034/Matei-Martin/Cronica-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.

iar Claudiu Groza menționa „inabilitățile [...] deopotrivă regizorale, actoricești și... scenografice”⁹. Acestui cor de voci care mustrau cu mai mult sau mai puțin tact spectacolul *Krum* i s-a opus un număr redus de considerații alternative: ilustrative în acest sens sunt articolele semnate de Iulia Popovici¹⁰, Mircea Sorin Rusu¹¹ și Roxana Magdalena Pântice¹². În fața acestui grup de critici nemulțumiți, Theodor-Cristian Popescu răspunde cu diplomația și măsura care îi sunt caracteristice: *să dialogăm!* Acesta ar fi sensul provocării pe care o așază pe masă atunci când scrie pentru revista *Teatrul azi* două articole („Despre etica actului critic la teatru”¹³ și „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe”¹⁴) sau atunci când propune pentru revista *Scena.ro* o temă de dezbatere (cu titlul „Despre etica actului critic”¹⁵).



9. Claudiu Groza, „Teatrul românesc în fața națiunii (II)”, în *Tribuna*, anul IX, 1-15 ianuarie 2010, p. 31, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2013/12/198.pdf>, accesat la 9 februarie 2022.

10. Iulia Popovici, „Cât valorează un loc la teatru”, în *Observatorul cultural*, nr. 480, 25 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-cit-valoreaza-un-loc-la-teatru/>, accesat la 6 februarie 2022.

11. Mircea Sorin Rusu, „K(r)um se reînnoadă firele – *Krum*”, *LiterNet*, iunie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9276/Mircea-Sorin-Rusu/Krum-se-reinnoada-firele-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.

12. Roxana Magdalena Pântice, „Din cartier pe scenă – *Krum*”, *LiterNet*, octombrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.

13. Theodor-Cristian Popescu, „Despre etica actului critic la teatru”, în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 2010, pp. 93-94, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61601-despre-etica-actului-critic-la-teatru-teatrul-azi-1-2-2010>.

14. Theodor-Cristian Popescu, „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe”, în *Teatrul azi*, nr. 3-4-5, martie-aprilie-mai 2010, pp. 161-162, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61663-actul-critic-teatral-2-despre-ritm-lungimi-si-de-aici-mai-depart-teatrul-azi-3-4-5-2010>

15. „Despre etica actului critic – o dezbatere propusă de Theodor-Cristian Popescu”, în *Scena.ro*, nr. 7, februarie-martie 2010, pp. 3-7, http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena_07.pdf, accesat la 9 februarie 2022.

Am afirmat în deschiderea acestui material că riscasem atunci când am ales ca poziția mea cu privire la acest spectacol să devină una publică. Folosesc acest cuvânt – risc – și mă raportează prin el nu la posibilele poziții adverse de care aș fi putut avea parte, ci, mai degrabă, la un tip de risc asumat ca, peste ani, să-mi contest și amendez singură observațiile. În dreptul unei astfel de atitudini se înscriu rândurile care urmează. Astăzi, consider gândurile de atunci, pe de o parte, pripite și exaltate. Am catalogat spectacolul drept un experiment, însă acum, mult mai atentă la sensul și nuanța cuvintelor, m-aș întreba, înainte de toate: *experiment în raport cu ce?*, întrucât, dacă ar fi să mă refer la acest spectacol și la un altul, spre exemplu, *Regele Lear* pus în scenă de Radu Penciulescu în anul 1970, atributul „experiment” și-ar pierde imediat sensul. În plus, folosirea acestui cuvânt astăzi mă face să roșesc, deoarece tocmai titlul de cercetare/ observare pe care i-l lipisem oarecum disprețuitor spectacolului i se potrivește acestuia cel mai bine. Atunci nici măcar nu fusesem atentă la sensul prim al cuvântului. Pe de altă parte, acum le observ gândurilor de atunci marele minus: nu înțelegeam la acea dată ontologia din spatele funcției pe care o ocupă și o exercită regizorul. Totodată, se pare că uitasem una dintre primele lecții ale meseriei de teatrolog: revenirea, după vizionarea spectacolului, la textul dramatic pentru a observa resoriturile pe care le activează regizorul în vederea demersului pe care și l-a propus. Obişnuită până la acea dată doar cu un unic mod de a gândi și de a consuma teatrul, reacționasem astfel, deoarece produsul teatral pe care-l aveam în față nu răspunsese, asemenea unui declanșator emoțional, tipului de teatru pe care îl căutam/ știam/ consumam. Poziționată pe un astfel de drum, ratasem întâlnirea cu propunerea regizorului și, implicit, cu spectacolul. Revăzându-l după treisprezece ani (evident, în versiunea sa filmată), îl consider unul dintre cele mai bune spectacole ale lui Theodor-Cristian Popescu.

Paginile care vor urma își propun, pe de o parte, să observe care au fost mecanismele specific regizorale activate în redarea scenică a acestui univers (în special, va fi urmărită linia ca instrument al direcției de scenă), pe de altă parte, aceste pagini vor să dea seamă despre un mod specific de a lucra al

regizorului Theodor-Cristian Popescu, și anume translatarea scenică a ritmurilor, formelor și tensiunilor din textul dramatic. Așezarea în volum a unui text dramatic reprezintă nu doar o dimensiune în plus pe care o capătă astfel imaginarul dramaturgului, ci tocmai vitalizarea unei realități care, altminteri, ar rămâne doar abstractizată. Totodată, îmi propun să aduc în discuție modalitatea în care regizorul Theodor-Cristian Popescu, împreună cu partenerii săi artistici, a reușit să arate scenic o parte din forțele care compun universul uman din piesa lui Hanoch Levin, *Krum*. O valoare în plus pe care o conține acest spectacol este dată și de o constantă a teatrografiei ce poartă semnătura lui Theodor-Cristian Popescu – cu aproape fiecare punere în scenă două întrebări răsar implicit din mijlocul materialelor care alcătuiesc spectacolul: *ce este teatrul?*; *de ce ne-am adunat, aici și acum, pentru a traduce scenic prezența acestor oameni?*

Premiera spectacolului *Krum* a avut loc joi, 4 iunie 2009. Theodor-Cristian Popescu revenea, la invitația directorului interimar Vlad Rădescu, pe scena Naționalului târgumureșean. Date despre situația particulară, deloc de invidiat a teatrului din Târgu Mureș de la acea dată, apar în câteva dintre cronicile despre spectacol (anonimatul în care intrase instituția, deprofesionalizarea, plecarea vechii conduceri). Fiecare dintre autorii articolelor considera de bun augur invitația adresată regizorului care, sub direcția aceluiași Vlad Rădescu (la acea dată director executiv), debutase în 1993, la Sala Mică a Teatrului Național din Târgu Mureș, cu spectacolul *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp. În plus, regizorul construise aici, de-a lungul timpului, o serie de alte spectacole (*Aripi* de Arthur Kopit, *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne, *Există nervi* de Marin Sorescu, *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare, *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean). Cu zece ani în urmă de la data premierei spectacolului *Krum*, în octombrie 1999, Theodor-Cristian Popescu pune în scenă la Târgu Mureș spectacolul *Ping Body*. Era ultima piesă regizată aici înainte de plecarea sa, timp de opt ani, în spațiul nord-american. Așadar, într-un punct în care Naționalul târgumureșean își propusese să pornească pe un drum al redării funcțiilor sale vitale, spectacolul *Krum* și invitarea implicită a regizorului care avea o

afinitate specială față de acest teatru constituiau unul dintre primii pași în acest sens. Într-un material de întâmpinare apărut în cotidianul *24 Ore Mureșene*, regizorul își făcea cunoscută perspectiva sa asupra piesei lui Hanoch Levin, precum și câteva dintre intențiile artistice: „*KRUM sau Ectoplasmă* este numele piesei de teatru. Pentru cei care nu știu, ectoplasma reprezintă substanța din care sunt făcute fantomele, una care nu este palpabilă. Piesa de teatru are o structură aparte în care vom învălui toată sala și în care trebuie să-i prindem pe spectatori în centrul piesei, adică în regiunea cartierului din Tel Aviv. Tipul scriiturii este asemănător cu cel al lui Cehov. La Târgu Mureș, am găsit o trupă foarte interesantă, cu media sub 40 de ani și care se aseamănă cu vârsta personajelor din piesă. Este un tip special de umor, de zeamă, tocmai de aceea încercăm să-l facem accesibil. Sper să fie de bun augur și să aducă o pată de culoare teatrului târgumureșean”¹⁶. Premierii din mijlocul verii i-a urmat invitația adresată de Cristina Modreanu, directoarea artistică a Festivalului Național de Teatru, și includerea producției în cadrul secțiunii *Spectacole Românești de Top* a FNT 2009.

Krum – ectoplasmă. Piesă cu două nunți și două înmormântări spune povestea protagonistului al cărui nume se regăsește și în titlul piesei. Un tânăr, care tot plănuiește să scrie un roman inspirat din viețile cunoscuților săi din cartier, se reîntoarce aici, după o călătorie nereușită în străinătate. Cea care îl așteaptă este mama (și dorința ei obsesivă de a avea un nepot), câțiva prieteni – Shkitt-Taciturnu’ și Tugati-Chinuitu’ (măcinat de ideea unor boli mai mult sau mai puțin închipuite), o fostă iubită – Truda-Zăluda (care aleargă între patul lui Krum și cel al lui Tahti-Giuvaer). În vechiul său cartier, în continuare, Felicia și Dulce se grăbesc ca nu cumva să rateze mâncarea servită la nunți sau la înmormântări, Dupa-Fâstâcica arde de nerăbdare să aibă și ea pe cineva (și, astfel, ajunge să se căsătorească cu Tugati), iar Tswitsa-Turturița revine, din când în când aici, uneori cu un italian după ea (Bertoldo) pentru a-și afișa, încă o dată, plecarea departe de cartier și de lumea de aici. Timp de două nunți (cea a Dupăi și a lui Tugati, cea dintre Truda și



16. Carmen Frandescu, „*Krum-ectoplasmă* la Teatrul Național din Târgu Mureș”, în *24 Ore Mureșene*, 28 mai 2009.

Tahti) și două înmormântări (moartea lui Tugati și moartea mamei lui Krum), Hanoch Levin ne plimbă pașii prin acest cartier din Tel Aviv, propunându-ne să ne întâlnim cu niște personaje care ai senzația că vin dintr-o lume similară cu cea pe care ne-o propune Amos Oz în micro-romanul *Între prieteni*. Piesa autorului israelian vorbește, făcând apel la o teatralitate foarte puternică, despre un sentiment care încolțește adeseori: lipsa de prospețime și de disponibilitate pentru lume și pentru a-ți trăi acum viața. Astfel, timp de treizeci și patru de scene succinte, alerte, alcătuite din replici tăioase și cu o lungime redusă, dramaturgul abstractizează, în varii formule concentrate, senzația: „Mai încolo. Mai încolo. [...] o să fiu în sfârșit bine dispus și gata de treabă... Gata să-mi începă viața”¹⁷. Personajele sale, compuse din elemente care le poartă până în sfera de acțiune a caricaturii, încearcă să înțeleagă cum să trăiască. Presate de timp, vise și ambiții, personajele, dar mai ales Krum – deși tocmai a revenit acasă –, își doresc să fugă, la propriu sau imaginar, pe întreg mapamondul; atât de chinuitoare poate fi imposibilitatea de a-ți accepta propria condiție umană. Autorul israelian plasează acțiunea piesei sale într-un cartier în care toată lumea cunoaște pe toată lumea. Hanoch Levin ne propune să ne întâlnim cu aceste personaje seara sau noaptea. Doar cinci dintre cele treizeci și patru de scene care compun cele două acte ale piesei se petrec dimineața sau în miezul zilei. Restul secvențelor ne invită să intrăm în contact cu personajele în acel timp al zilei în care lumea are nevoie de o lumină specială pentru a se refracta; un timp special al zilei în care emoțiile, parcă mult mai exacerbate, se rostogolesc pe fundalul înserării sau al nopții, al luminii de aur și al visului, atunci când prind corp solitudinea și imaginariile.

Consider că regizorul Theodor-Cristian Popescu gândeste și definește teatrul ca „mijloc de unificare a oamenilor în jurul unor idei”¹⁸. Demersul regizoral urmărit depozitează



17. Hanoch Levin, *Krum - ectoplasmă*, traducere (din franceză și engleză) de Cristina Toma, manuscris, p. 48.

18. Crin Teodorescu, „Cum stăm cu critica teatrală? Poziția de expectativă prudentă nu poate avea asupra artei decât un efect sterilizant”, în *Teatrul*, anul X, nr. 10, octombrie 1965, p. 14.

și spectacolul *Krum* sub această umbrelă. Astfel, a fost conceput un sistem de semne teatrale care să facă vizibilă senzația întâlnirii cu niște oameni care „parcă ar veni direct dintr-un deșert de singurătate”¹⁹. *Corpuri agitate, la vedere, izolare* sunt trei sintagme sau cuvinte pertinente care pot fi folosite pentru a defini regulile pe care se fixează și pe care le instaurează spectacolul. *Linia* ca mod fundamental de a picta teatral este folosită de regizor pentru a face vizibile structuri, forme, distanțe și ritmuri emoționale.

În alegerea spațiului teatral, s-a topit linia directoare a ceea ce Hans-Thies Lehmann numește spațiu metonimic. Teoreticianul german susține că atât spațiul mult prea mic, cât și spațiul mult prea mare reprezintă două amenințări serioase la adresa teatrului dramatic. Împreună cu spațiul intim sau cu cel imens, acționează două forțe (centripetă și centrifugă) care întrerup sau primejduiesc recunoașterea una în cealaltă a celor două lumi: cea de pe scenă și cea reală. Dintr-o astfel de opțiune, poate oricând să se ivească spațiul metonimic, „acel spațiu scenic a cărui destinație principală nu este de a se constitui în simbolul unei alte lumi, fictive, ci care poate fi evidențiat și ocupat ca parte reală și continuare a spațiului teatrului”²⁰. Posibil inamic al instaurării iluziei teatrale, spațiul metonimic subliniază, în primul rând, dislocarea din locul său tradițional a graniței trasate între realitate și ficțiune, între factual și iluzoriu. În al doilea rând, lipsa granițelor și a cadrului familiar încetinește percepția, însă, mai important în ceea ce privește felul de a fi al spectacolului *Krum*, ascute simțurile.

Suntem în Sala Mare a Naționalului târgumureșean. Spectatorii își ocupă locurile în stal. Încă de la intrarea în sală, te întâmpină o parte din *soundscape*-ul spectacolului – voci, aglomerație. Așadar, așezați într-un spațiu de trecere (căci ce altceva reprezintă locul destinat spectatorilor dacă nu cumva puntea dintre cele două lumi – reală și teatrală?),



19. Amos Oz, *Între prieteni*, traducere din ebraică de Marlena Braeșter, București, Editura Humanitas, 2020, p. 30.

20. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, p. 222.

suntem scufundați auditiv într-un alt spațiu de trecere. Scena este aproape goală. Până și cortina de fier a fost ridicată. Ștangi, reflectoare, pasarele, înălțimi și adâncimi, altminteri ascunse, se dezvăluie acum privirii. Pe verticală, pornind de la podea, au fost ridicate o multitudine de semne-indicator. Pe unele dintre ele le recunoaștem din realitate. Minutele se scurg, semnele-indicator își închid, pe rând, lumina. Spațiul de trecere în care plonjăm și timpul alocat pentru a ne scufunda în el nu au doar caracter ilustrativ, ci și unul cât se poate de practic: armonizarea la aceeași temperatură a energiilor diferite ale tuturor spectatorilor aflați în sală. Sunet de avion care aterizează. Dacă îți întorci privirea, în dreapta, poți observa culoarul de zbor, de la balconul sălii către scenă, al unui avion în miniatură. Străzi de lumină încep să dezvăluie textura spațiului scenic dezbrăcat de orice haină decorativă, convențională. În buza scenei, din loc în loc, la distanțe egale, sunt așezate odorizante de cameră. Întrucât au fost înzestrate cu flexibilitate denotativă, odorizantele devin, în momentele necesare ale spectacolului, semnalizatoarele unei piste de aeroport. Departe, în dreapta peretelui din fundul scenei, se află câteva obiecte de mobilier – casa lui Krum și a mamei sale. Pe întreaga linie orizontală care descrie adâncimea scenei sunt așezate covoare. În apropiere de peretele din fund al cutiei italiene, așezată în punctul central, se observă o siluetă; prezența ei generează o forță care coboară, pe o imaginată linie verticală, înspre public. Curg primele replici, iar de undeva din spatele nostru cineva le răspunde. Balconul Sălii Mari devine o altă parte a aeroportului, acolo unde silueta (mama) observă o alta (fiul). Lipsa granițelor dintre cele două lumi (reală și ficțională) începe să se instaleze în țesătura spațiului teatral. Totodată, vastitatea scenei goale, absența decorului și coordonatele spațiului metonimic dezvăluie una dintre regulile pe care ni le propune spectacolul: imaginarul spectatorului este invitat să contribuie la umplerea golurilor; publicul devine un element activ al propunerii teatrale. Bătaia ritmică (real-imaginar, absent-prezent, departe-aproape) pe care o instituie până aici spectacolul se transferă, apoi, și în celelalte componente ale sale. Spațiul descoperit cu ajutorul străzilor de lumină (clar-obscur), textura lemnului podelei

întreruptă în apropierea peretelui din fund de textura unei serii de covoare, odorizantele așezate, din loc în loc, pe buza scenei, gruparea neregulată a semnelor-indicator ridicată pe verticală reprezintă doar câteva dintre aspectele compoziției ritmice pe care o stabilește la nivel senzorial spectacolul. Din locul său în stal, spectatorul este așezat, uneori, la o distanță neobișnuită față de acțiunile unor secvențe, dar, mai ales, față de prezența actorului (ceremonii de nuntă desfășurate pe pasarele situate deasupra scenei, camere ale personajelor dispuse în extremitatea dreaptă, abia vizibilă, din colțului scenei). Alteori, nu doar balconul central al sălii, ci și balcoanele laterale, scaunele destinate spectatorilor, spațiile de acces către și dinspre scenă respiră secvențe teatrale într-o zonă mai apropiată de spectator (prin existența unor elemente de recuzită – scări, scaune de coafor, uscător de mâini – sau simpla prezență a actorului). Astfel, apropierea și depărtarea devin și ele parte din compoziția cinetică a spectacolului. Așezarea lor la masa acestei propuneri teatrale nu face altceva decât să contribuie și ea la ascuțirea percepției observatorului.

La ce ne uităm? Privirea întâlnește prezența unor siluete izolate, individual sau grupat, corpuri agitate a căror mișcare, în linie sau circulară, acoperă, tocmai deoarece spațiul este atât de vast, distanțe considerabile. Așadar, privirea este îndemnată să caute mai degrabă nu cute ale emoțiilor înscrise pe fața actorilor, ci raportul care se naște între spațiu, prezență sau absență, trupul actorului și sensul cuvântului rostit sau imprimat pe bandă. Deșertul de singurătate din care pare că vin aceste personaje, imposibilitatea apropierii în ciuda închiderii pe care o presupune locuirea într-un spațiu în care toată lumea cunoaște pe toată lumea, precum și dorința de mișcare permanentă, deoarece lumea consumată nu este pe potriva celei imaginate – toate acestea devin vizibile în urma alegerilor pentru care s-a optat în compunerea mișcării scenice. Urmărind liniile de forță descrise de traiectoria corpurilor în scenă (mișcarea în cerc sau linie a unora dintre personaje, coborârea pe verticală până către buza scenei, așezarea, la distanță, pe orizontală a prezențelor din scenă), se nasc sensuri ale energiilor care îi leagă sau

depărtează pe locuitorii acestui cartier, precum și structuri vizibile ale tipului de relații în care personajele lui Hanoch Levin sunt prinse: relații de putere sau de supunere, relații de indiferență sau de anxietate, calm și comoditate, tulburare sau neliniște. Firul legăturilor dintre prezențele umane de pe scenă devine astfel ceva extrem de palpabil.

Undeva la mijlocul spectacolului *Krum*, ne întâlnim cu un peisaj teatral reprezentativ pentru tipul de teatru la care ne invită, cu aproape fiecare punere în scenă, regizorul Theodor-Cristian Popescu. Reprezentația se desfășoară deja de peste cincizeci de minute. În acest moment precis al spectacolului, un grup de actori stă pe buza scenei, între odorizantele așezate din loc în loc. Cei cinci privesc în direcția spectatorilor. Pe verticală, un semn-indicator este luminat. Imaginea *icon* ne indică locul de desfășurare a acțiunii: în povestea dată, personajele sunt la un film. *Colour-changer*-ele pictează expresiv doar avanscena. În spatele lor, așezat în punctul central al scenei, sub raza de lumină a unui reflector de urmărire, se află un alt actor. Rotund decupat din întuneric, cu privirea îndreptată spre public, dansează și gândește cu voce tare. Într-un al treilea plan al scenei, la distanță, în stânga, poziționați sub linia unei lumini de culoare roșie, alți doi actori își desfășoară acțiunea începută într-o secvență anterioară. Întregul peisaj teatral este însoțit de o muzică deloc diegetică. Cel aflat în raza reflectorului de urmărire este actorul care îl interpretează pe Krum. Personajul Krum este și el la film. Ascultându-i gândurile²¹, îi întâlnim speranța



21. „KRUM – O, tu, proiecționistule / Hai, întunecă sala, / Scufundă-ne în întuneric / Să nu mai trebuiască / Să ne privim în față. / Și-acum dă-i drumul, / Dă-ne un film, / Captivant, / Ușurel, colorat, / Cu oameni frumoși și fericiți, / Îmbrăcați superb, / Cu fete drăguțe, complet goale, / Cu case înconjurate de grădini / Și mașini sport, tunate / Și așa, șezând în întuneric / O să ridicăm ochii / Spre lumina ta / Și o să ne înecăm în ea, / Timp de două ore, / Suferința și rușinea / Pe care ni le inspiră propria noastră viață. / O să ne imaginăm că noi suntem / Oamenii ăia frumoși și fericiți / Însoțiți de drăguțele fete goale / Că ale noastre sunt casele / Înconjurate de grădini / și mașinile sport tunate. / Câte speranțe nu ne punem în tine / Peliculă imprimată / Panglică subțire fremătătoare, / Și în tine proiecționistule

escapistă: vede cinematograful ca pe un spațiu al distragerii de la sine, își dorește să consume iluzia de pe ecran ca pe o felie de viață adevărată. În acest moment precis al spectacolului, acționează autoreferențialitatea. Prezența și privirea regizorului se dezvăluie pe sine tocmai prin modalitatea în care a ordonat scenic liniile, distanțele, tensiunile. În acest moment precis al spectacolului, peisajul teatral se întoarce spre sine pentru a se discuta pe sine. *Ce este teatrul – un spațiu al escapismului în care realitatea este înecată? Cum poate fi tradusă scenic, aici și acum, neliniștea acestor oameni care nu se pot apropia unii de alții, căci au de înnotat în mijlocul unui ocean de fantasme?*

Protagonistul acestei progresii scenice este unul dintre mijloacele tradiționale care dirijează în teatru fluxul de lumină: reflectorul de urmărire (prezența sa înscrisă pe afișe sau alte imagini care vestesc întâlnirea cu teatrul este una devenită, de mult timp, iconică). Folosirea lui subliniază existența unei medieri atent ghidate a ce se vede, cum se vede, unde se vede, de ce se vede ceea ce se vede. Sub raza sa, cade atenția privirii pasive a spectatorului. Compozițional, locul în care a fost plasat spotul de lumină în cadrul secvenței din spectacolul *Krum* este unul care îi conferă întregii pagini scenice echilibru, stabilitate. Aceleași note structurale se imprimă și asupra celor cinci actori așezați pe buza scenei. Secvența se desfășoară și mai mult în adâncime tocmai prin prezența altor doi actori, într-un al treilea plan, așezați sub culoarea roșie a unui spot de lumină și poziționați în zona compozițională dedicată intrărilor recente în scenă. În planul vertical al tabloului, acționează nu doar raza reflectorului de urmărire, ci și ansamblul acela neregulat al semnelor-icon, din întregul grupaj devenind vizibil, tocmai pentru că e luminat, semnul-icon care ne spune că suntem la cinema. Elementele care alcătuiesc acest episod teatral stau sub semnul privirii. Un grup de oameni care privește la cinema un alt grup de oameni care privește, la rândul-i, întreg ansamblul teatral.



/ Așezat deasupra capetelor noastre / Și care pentru niște mărunțiș
ne dai / Două ore de viață adevărată / Ce o să ilumineze vidul / Me-
diocrității noastre“, Hanoch Levin, *Krum*, p. 23.

Una dintre senzațiile pe care le naște momentul acesta precis al spectacolului este cea a unui joc de oglinzi. Pe această ușă deschisă intră în scenă autoreferențialitatea. Ea vine însoțită de întrebarea *Ce este teatrul – un spațiu al escapismului în care realitatea este înecată?*

Prin mecanismele specific regizorale folosite în compunerea acestui șir de fapte și imagini teatrale, tocmai prin accentele și dimensiunile tabloului scenic adăugate în afara razei rotund decupate a reflectorului de urmărire, Theodor-Cristian Popescu subminează capacitatea reflectorului de a „confisca” privirea. În fapt, nu avem de-a face cu o subminare, ci, mai degrabă, cu desfășurarea unui evantai de mijloace specific teatrale care se deschide atunci când stai aproape de ritmul intern al dialogului dramatic, îi cauți echivalențe scenice și mizezi pe prezența activă a spectatorului, încrezându-te în capacitatea lui de a selecta, de a-și ghida singur privirea printr-o densitate de semne teatrale. Totodată, caracterul autoreferențial al acestui moment, în fapt, întreg spectacolul *Krum* dă seamă și despre locul pe care îl ocupă în cadrul fenomenului teatral românesc spectacologia lui Theodor-Cristian Popescu. Dincolo de raza de acțiune a reflectorului de urmărire, care consideră că adună sub ea un tip de practică teatrală ce se subsumează ideii de montaj clasic (sau analitic) – montaj atât de mult supralicitat de cinematograful hollywoodian – se află, într-una din extremitățile fenomenului spectacular, teatrografia ce poartă semnătura regizorului Theodor-Cristian Popescu. O linie de spectacole propune întrebuintarea *în alt fel* a mijloacelor teatrale. Dacă ne întoarcem privirea, pentru o clipă, la forma, ritmul și tensiunea pe care le utilizează în acest punct textul dramatic, putem observa cum sunt concepute acestea la nivel scenic. În piesa lui Hanoch Levin, gândurile pe care le rostește cu voce tare personajul Krum iau forma convențională pentru astfel de redări, și anume pe cea a monologului. Considerat un tip de intervenție oricum artificială și care nu face altceva decât să atragă atenția asupra caracterului de teatru al teatrului, monologul acesta din textul dramaturgului israelian ia forma unei poezii în vers alb. Timp de o pagină, în mijlocul textului dramatic, acționează, într-un tip de tensiune diferită de

restul replicilor succinte și accelerate de până atunci, corpul unei poezii. Așadar, avem de-a face cu o breșă ivită în interiorul textului dramatic. Natura acestei tăieturi este cea specifică poeziei: tensiunile dintre cuvinte și imaginar reprezintă instrumentele sale prime. Preluând impulsuri ale acestei secvențe din textul dramatic, regizorul compune momentul teatral apelând la adâncimi, juxtapuneri, intensități distincte și la o direcție în plus pe care o aduce monologul: dincolo de caracterul său artificial, monologul conține și promisiunea unei mărturisiri despre sine. Pe drumul astfel descris, se așază lectura regizorală a textului dramatic. În plus, acesteia i se adaugă un nou etaj: Theodor-Cristian Popescu așezonează citirea textului dramatic cu referințe privitoare la modul său specific de a gândi și concepe teatrul, adică tocmai cu câmpul de acțiune al funcției regizorului: „Regia declanșează și instigă o veritabilă negociere teatrală (așadar: absolut impersonală) a modurilor de gândire. Drept urmare, ea trebuie, înainte de toate, să fie înțeleasă ca un proces și ca o funcție, ca o operație formală în care textul rămâne («în mod obiectiv») la fel, însă, cu toate acestea, percepția și înțelegerea noastră sunt esențialmente schimbate prin ecuația piesă-spectacol prilejuită de Regie”²².

Specific propunerilor teatrale pe care ți le oferă, Theodor-Cristian Popescu nu te ghidează sau, mai bine spus, nu-ți servește într-o formulă montată analitic drumul prin toată această densitate de semne. Te lasă singur. Îi face loc, în fapt, și prezenței tale. Cu treisprezece ani în urmă, n-am observat tocmai faptul că mă aflam așezată față în față cu o libertate conferită mie, ca spectator. Am ratat întâlnirea cu spectacolul, pentru că n-am fost atentă la semnele și senzațiile propuse și mi-am lăsat privirea confiscată de imaginea unui unic mod de a gândi și recepta teatrul.



22. Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 9. [„Regie triggers and instigates a genuinely theatrical (and hence: utterly impersonal) negotiation of «styles of thinking». Therefore, it must, first and foremost, be understood as a process and a function. As a formal operation where the playtext remains («objectively») the same, yet our perception and understanding is ultimately changed through the play-performance afforded by Regie“].

Bibliografie:

- *** „Despre etica actului critic – o dezbatere propusă de Theodor-Cristian Popescu“, în *Scena.ro*, nr. 7, februarie-martie 2010, http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena_07.pdf, accesat la 9 februarie 2022.
- BLAGA, Raluca, „*Krum* – o piesă cu două nunți și două înmormântări“, 2009, <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=krum>, accesat la 9 februarie 2022.
- BLAGA, Raluca, „*Polițist, adjectiv*“ (2009), <http://ralucablaga.blogspot.com/search?q=poli%C8%9Bist+adjectiv>, accesat la 9 februarie 2022.
- BOENISCH, Peter M., *Directing Scenes and Senses. The Thinking of Regie*, Manchester, Manchester University Press, 2017.
- FRANDEȘ, Carmen, „*Krum-ectoplasmă* la Teatrul Național din Târgu Mureș“, în *24 Ore Mureșene*, 28 mai 2009.
- GROZA, Claudiu, „Teatrul românesc în fața națiunii (II)“, în *Tribuna*, anul IX, 1-15 ianuarie 2010, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2013/12/198.pdf>, accesat la 9 februarie 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009.
- LEPĂDAT, Beatrice, „Cronică de (mai mult de) 5 rânduri“, *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10026/Beatrice-Lapadat/Cronica-de-mult-mai-mult-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.
- LEVIN, Hanoch, *Krum-ectoplasmă*, traducere (din franceză și engleză) de Cristina Toma, 2009, manuscris.
- LUCACIU, Ileana, „*Krum* – Teatrul Național Târgu-Mureș“, <http://ileanalucaciu.blogspot.com/2009/>, accesat la 9 februarie 2022.
- MARIN, Matei, „Cum mi-am petrecut Festivalul Național de Teatru 2009“, *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10034/Matei-Martin/Cronica-de-5-randuri-FNT-2009-Krum.html>, accesat la 9 februarie 2022.
- MORARIU, Mircea, „Jumătatea plină, jumătatea goală“, în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2010.
- OZ, Amos, *Între prieteni*, traducere din ebraică de Marlena Braeșter, București, Editura Humanitas, 2020.
- PÂNTECE, Roxana Magdalena, „Din cartier pe scenă – *Krum*“, *LiterNet*, octombrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9992/>

- Roxana-Magdalena-Pantice/Din-cartier-pe-scena-Krum.html, accesat la 6 februarie 2022.
- POPESCU, Theodor-Cristian, „Actul critic teatral (2). Despre ritm, lungimi și de aici mai departe“, în *Teatrul azi*, nr. 3-4-5, martie-aprilie-mai 2010, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61663-actul-critic-teatral-2-despre-ritm-lungimi-si-de-aici-mai-departe--teatrul-azi--3-4-5-2010>.
- POPESCU, Theodor-Cristian, „Despre etica actului critic la teatru“, în *Teatrul azi*, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 2010, <https://biblioteca-digitala.ro/?articol=61601-despre-etica-actului-critic-la-teatru--teatrul-azi--1-2-2010>.
- POPOVICI, Iulia, „Cât valorează un loc la teatru“, în *Observatorul cultural*, nr. 480, 25 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-cit-valoreaza-un-loc-la-teatru/>, accesat la 6 februarie 2022.
- RUSU, Mircea Sorin, „K(r)um se reînnoadă firele – Krum“, LiterNet, iunie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/9276/Mircea-Sorin-Rusu/Krum-se-reinnoada-firele-Krum.html>, accesat la 6 februarie 2022.
- TEODORESCU, Crin, „Cum stăm cu critica teatrală? – Poziția de expectativă prudentă nu poate avea asupra artei decât un efect sterilizant“, în *Teatrul*, anul X, nr. 10, octombrie 1965.
- TILEAGĂ, Florin Rareș, „București, zi-le de teatru (a treia zi)“, *LiterNet*, noiembrie 2009, <https://agenda.liternet.ro/articol/10060/Florin-Rares-Tileaga/Bucuresti-zi-lede-teatru-a-treia-zi-FNT-2009.html>, accesat la 9 februarie 2022.

**CREAȚIA ARTISTICĂ LA TEATRUL „STUDIO”
AL UNIVERSITĂȚII DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ, ÎN
PERIOADA 1979-2001¹**

Magdalena Florea

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.04

Abstract:

*Artistic Creation at the “Studio” Theater of the University of Arts
Târgu Mureș, in the period 1979-2001*

The present study aimed to present in a dynamic evolution the reception of the artistic creation of the “Studio” Theater of the University of Arts in Târgu Mureș. For this analysis, the statistical data of the Faculty of Arts in Romanian was used regarding the reception of the shows per academic year, in the period 1979-2001. The following indicators were used to measure the audience: the number of shows per season, per show and total shows produced and presented; the number of spectators per season and per show; the average number of spectators per show.

Keywords:

“Studio” Theater, Romanian theatre, performance, artistic practice, art education



1. Pentru mai multe detalii statistice vezi și Magdalena Florea, „Reperere ale autenticității la Teatrul «Studio» al U.A.T.”, în *Symbolon*, nr. 3, 2002, pp. 176-184.

Teatrul din România după anul 1989

”Înlăturarea comunismului în Europa Centrală și Răsăriteană, atât cât s-a făcut și în gradul în care s-a făcut (cu diferențe evidente între țările regiunii), a fost posibilă, desigur, datorită epuizării economice a «socialismului real», datorită fermității occidentale, avansului militar al NATO, eroziunii credinței în capacitatea de reformare a sistemului, dar, trebuie adăugat, și datorită acțiunii unor grupuri de intelectuali”². Așadar, în urma cotiturii istorice salutare din decembrie 1989, așa cum o numește profesorul Andrei Marga, societatea românească s-a angajat pe calea unor reforme de sistem, atât în plan politic, cât și în cel economic și cultural. Câteva aspecte devin caracteristice pentru fenomenul cultural. După constrângerile de durată pe care le-a suportat în perioada de cenzură comunistă, cultura românească a aspirat, în mod firesc, la restaurarea valorilor sale autentice odată cu redobândirea libertății de creație.

Nostalgia „modelului unic”, manifestată prin tendința de menținere a organizării instituționale, administrative, prin perpetuarea sistemului etatist, prin fixarea unor obiective pe termen scurt (succesul imediat), politizarea și încercarea de control au dezamorsat din fașă dorința de revoluție în teatrul românesc. Interesele de grup, precum și teama de schimbare indusă mai ales de cei formați în anii comunismului, deopotrivă politicieni și creatori, au fost mai puternice decât înțelegerea necesității de înnoire și restructurare. Din păcate, încă nici după mai bine de treizeci de ani de la Revoluția din decembrie 1989, sistemul teatral din România nu încurajează concurența reală și eficiența artistică.

Sectorul independent de bugetul public este încă prea puțin sprijinit prin politicile economice și culturale, inițiativele private rămânând doar sporadice. După unii autori, finanțarea în funcție de performanță, apropierea de standardele unui sistem concurențial ar fi o întreprindere dureroasă, dar ar putea înviora viața teatrală, i-ar da un nou impuls³.



2. Andrei Marga, *Cultură, democrație, modernizare*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2012, p. 21.

3. V. Olțița Cîntec, *Hermeneutici teatrale*, București, Editura Niculescu, 2010, p. 88.

Încă se manifestă în trend un oarecare mimetism cultural, ca reflex al anilor când toată lumea trebuia să urmeze aceeași linie repertorială, în sensul că se întâmplă încă frecvent ca același autor sau text dramatic, chiar din noua dramaturgie, să fie montat, la intervale scurte de timp, în mai multe teatre din țară.

Premierele au rămas în continuare obiective de interes, numărul și ritmicitatea lor, numărul spectatorilor, selecțiile la festivaluri, distincțiile obținute reprezentând principalul indicator pentru succesul imediat, valorizat de ordonatorul de credite. Strategiile și politicile culturale privind viitorul creatorilor de spectacole sunt încă ascunse într-un con de umbră. Pe locul al doilea ca importanță se plasează festivalurile de teatru și manifestările aniversare (fie de natură istorică, fie legate de comemorarea unor personalități ale artelor spectacolului etc.).

Teatrul românesc încă mai trece printr-un proces de redefinire și re poziționare. Acest fenomen a dus treptat la revizuirea sistemului de valori și la o reconfigurare a structurii sale interne. În primii ani după revoluție s-a manifestat o apetență repertorială îndeosebi pentru textele străine. S-a vorbit chiar cu îngrijorare despre o criză a dramaturgiei autohtone, în contextul în care textele de factură comunistă deveniseră inutilizabile. Această carență însă a dus la organizarea unor concursuri naționale de dramaturgie, al căror obiectiv era să familiarizeze noua generație cu noile tehnici, încurajând în acest fel scrierea „noii dramaturgii“.

Interacțiunea cu mediul comunitar a fost în bună măsură neglijată, iar numărul spectatorilor a scăzut dramatic. În fața provocărilor venite dinspre spectacolele politicului, televiziunii, cinematografului, *talk-show*-urilor și a altor mondenități, teatrul a rămas doar una dintre zecile de modalități de a petrece o seară în oraș, adesea nu una dintre cele mai tentante și mai reușite. Diversificarea posibilităților de *loisir*, dar și scăderea dramatică a timpului liber au plasat teatrul pe locul secund pe lista preferințelor marelui public.

Dacă imediat după schimbarea politică din 1989 spectacolul teatral a avut de traversat o perioadă de criză, situația a început să se îmbunătățească și datorită revenirii în țară unor

regizori români emigrați pe vremea regimului comunist. „Schimbarea de limbaj – spunea criticul de teatru Cristina Modreanu – mi se pare cea mai importantă: odată cu regimul comunist s-a prăbușit o platformă de comunicare între artiștii din teatru și publicul lor fidel – un public cultivat și antrenat ani de-a rândul să citească printre rânduri și să înțeleagă cele mai subtile aluzii. Creativitatea artiștilor se concentra în comunism în încercarea de a disimula înțelesurile, de a folosi vectorii unui text clasic – fie Shakespeare, fie Molière – pentru a vorbi spectatorilor despre ceea ce trăiau cu toții în societatea totalitară. Trăirea comună a acestui schimb de mesaje ascunse provoca acel catharsis despre care vorbesc vechii greci”⁴.

În realitate, teatrul românesc nu a pornit imediat și în mod organizat în căutarea publicului său pierdut, ci a continuat să funcționeze din inerție, până când publicul a revenit în sălile de spectacole, fie din nostalgie, în cazul generațiilor mature, fie din curiozitate, în cazul celor mai tineri. Această generație „nouă” – în sensul lipsei ei de contact cu fostul sistem – avea nevoie de un altfel de teatru, cu altfel de teme, alt tip de actor, o altă dinamică a spectacolului și o altă configurație a scenei⁵.

Comparația dintre teatrul românesc din primul deceniu postdecembrist și teatrul european evidențiază faptul că aveam actori care se puteau oricând compara cu cei din Europa de Vest, dar nu aveam decât foarte puține voci regizorale care să poată intra într-o competiție europeană la cel mai înalt nivel. Lipsa de contact cu teatrul lumii, izolarea în care



4. Irina Wolf, „Avem idei geniale, dar nu știm ce să facem cu ele. Interviu cu jurnalistul și criticul de teatru Cristina Modreanu”, disponibil la adresa http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_wolf_interview_rum_frm.htm, accesat la 30 iunie 2022.

5. Referitor la tână generație de actori, George Banu afirma: „există artiști importanți care au apărut, care au succes internațional: Geanina Cărbunariu, Radu Afrim, Felix Alexa. Din fericire, istoria artei e făcută din valuri succesive, unele mai înalte, altele mai joase, să așteptăm dezvoltarea, să așteptăm confirmările. Nașteri explozive există adesea, confirmările sunt mai rare”, disponibil la adresa <http://www.corectnews.com/arts/stage/george-banu-teatrul-romanes-arhipelag-de-singuratati>, accesat la 30 iunie 2022.

România s-a aflat decenii întregi, lipsa de *know-how* în materie de promovare a evenimentului teatral au făcut ca teatrul românesc să rămână în umbra celui european. Cauzele erau multiple și diverse. La cele amintite, mai putem adăuga precaritatea tehnicii de scenă de care dispuneau teatrele românești și pregătirea deficitară a tehnicienilor de scenă, care lăsa mult de dorit, în absența unor programe sau strategii coerente de formare profesională.

În lumina celor amintite, însăși școala de teatru românească are acum nevoie de o reformă reală, pentru racordarea la noile cerințe ale vremii. Diseminarea învățământului teatral într-o mulțime de școli înființate pe lângă universități de stat sau particulare au ca rezultat un excedent al forței de muncă, care nu poate fi valorificat din lipsă de posibilități de angajare.

Evoluția învățământului superior din România după 1989

Pe măsură ce, în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, dificultățile întâmpinate de universitățile din întreaga Europă nu au făcut decât să sporească, învățământul superior a pierdut, la începutul secolului al XXI-lea, orice urmă a stabilității de odinioară, și asta deoarece condițiile necesare unei astfel de stabilități nu pot rezista în fața unor cerințe mereu amplificate de schimbările politice, economice și culturale.

Cererea de noi locuri de școlarizare a crescut neîntrerupt și în România: tot mai mulți studenți, de tipuri și vârste extrem de diverse, se înscriu la universități și colegii, pentru a fi instruiți, sub diferite forme, într-un număr crescând de domenii și în cadrul unor programe pedagogice moderne.

Întreprinderile bazate pe cunoașterea umană care s-au impus în economie și societate creează o piață a forței de muncă în continuă expansiune și schimbare, iar universitățile sunt chemate să furnizeze specialiști competenți în aceste domenii. La rândul lor, guvernele așteaptă ca universitățile să facă mai mult pentru societate, să o ajute pe această cale să-și rezolve problemele economice și sociale, însă aceleași guverne sunt reticente când este vorba de susținerea financiară.

Supuse constant la presiunea exercitată de aceste noi cerințe, universitățile (cu atât mai mult cele cu profil artistic) se văd silite să își modifice și diversifice programele de studiu, să își restructureze personalul și să-și modernizeze baza materială și echipamentele tot mai performante și mai costisitoare. Unele domenii tradiționale de studiu au ajuns să fie neglijate, altele au fost lăsate complet la o parte. Dat fiind că în prezent științele umaniste sunt deosebit de vulnerabile, voci critice declară că universitățile nu mai știu încotro se îndreaptă și chiar că și-au pierdut vocația.

Confrunțați cu o complexitate și o incertitudine de pe-acum endemice, nimeni nu mai poate spune cu certitudine ce rezervă universităților secolul al XXI-lea. Ce cale ar fi de urmat? Un răspuns pare să se întrevadă: înaintarea pas cu pas, învățare prin experimentare. Dar în acest fel universitățile devin victime sigure ale contradicțiilor: trebuie să facă din ce în ce mai mult, cu tot mai puțini bani; să dezvolte patrimoniul cultural, așa cum făcuseră întotdeauna, dar să dezvolte rapid și în mod flexibil noi domenii de studiu și moduri de gândire.

În comparație cu țările din Europa Centrală, România a început reformele în învățământul superior abia după momentul decembrie 1989. Astfel, reforma a plecat de la premise dificile: infrastructura prezenta carențe mari, iar economia în criză a țării și mentalitățile au creat dificultăți pentru învățământ și pentru alte sectoare.

România a rămas de-a lungul deceniilor o țară săracă, în pofida potențialului ei natural și uman remarcabil; învățământul trebuia reorganizat în concordanță cu o societate bazată pe proprietate privată, libertate individuală, piață și concurență, stat de drept, integrare europeană.

Începând cu 1998, în învățământul superior românesc admiterea a fost trecută complet în autonomia universitară. S-a atins, în acel an, cea mai mare creștere a efectivului de studenți în universitățile de stat. În perioada imediat următoare (2000), a fost lansat învățământul la distanță.

Lista specializărilor universitare din România a fost normalizată și compatibilizată cu lista Uniunii Europene. A început organizarea masteratului conform practicii internaționale. A debutat organizarea studiilor în sistemul Declarației

de la Bologna (1999) și s-a reorganizat doctoratul, introducându-se doctoratul în arte și în sport (1999). Din anul 1999 s-a trecut la finanțarea globală a universităților, ceea ce a atras autonomia financiară a acestora și racordarea la sistemul internațional. Managementul administrativ și managementul academic au fost delimitate în sens modern. S-a trecut la finanțarea din resurse multiple a universităților, în acord cu tendințele europene.

Și totuși, în anul 2007, Raportul Comisiei Prezidențiale pentru analiza și elaborarea politicilor din domeniilor educației și cercetării, intitulat „România educației – România cercetării”, stipula pe prima pagină a Diagnozei: „Menținerea actualului sistem de învățământ din România pune în pericol competitivitatea și prosperitatea țării. Acest sistem are patru mari probleme: este ineficient, irelevant, inechitabil și de slabă calitate”⁶.

Pentru a iniția un proces inovator în învățământul nostru superior, am identificat câteva măsuri care ar fi necesare a se implementa în perspectivă imediată:

1. corelarea calificărilor universitare cu calificările profesionale;
2. stabilirea unei corespondențe între calificările universitare și cele profesionale impun asocierea fiecărui curs și fiecărei diplome universitare cu un set de standarde prin care să se specifice:
 - a) cunoașterea ce trebuie asimilată de student;
 - b) abilitățile cognitive sau de operare cu cunoașterea;
 - c) abilitățile profesionale (identificarea și soluționarea unor tipuri de probleme, abordări alternative etc.);
 - d) capacități de dezvoltare personală în contexte profesionale (comunicare, învățare, elaborare și analiză de proiect).
3. este necesară o nouă interacțiune între unitățile de învățământ și mediul economic, administrativ și cultural, din două rațiuni, și anume: nevoia susținerii de către învățământ a reformei și creșterii economice și nevoia sporirii substanțiale a finanțării învățământului.



6. Raportul Comisiei Prezidențiale pentru analiza și elaborarea politicilor din domeniile educației și cercetării, intitulat „România educației – România cercetării”, coordonat de Mircea Miclea, disponibil la adresa https://cdn.edupedu.ro/wp-content/uploads/2021/07/Raport_CPAEPDEC.pdf, accesat la 30 iunie 2022.

Pe baza acestor specificări, fiecare diplomă universitară ar urma să fie însoțită de o fișă detaliată a competențelor profesionale acumulate pe parcursul studiilor universitare. Avem nevoie de un învățământ performant, compatibilizat cu tradiția sa relevantă și cu reperele educaționale caracteristice vremii noastre, un învățământ superior apt să impulsioneze, la rândul lui, modernizările din România și să genereze, prin efectele sale, îndelung așteptata bogăție în țara noastră.

Ar mai fi de adăugat viziunea profesorului Andrei Marga: „Este limpede ce oameni are educația de format. Nu doar indivizi, ci și persoane care pot exercita o profesie în coordonatele date ale producției, administrației, politicii, culturii! Persoane care au o capacitate reflexivă încât să-și poată apăra și promova punctele de vedere, interesele și cultura, încât să-și poată valorifica creativitatea și să fie o parte de neignorat a societății”⁷.

Practica de specialitate a studenților Universității de Arte

Practica de specialitate a studenților prevăzută în cadrul planurilor de învățământ reprezintă un instrument indispensabil integrării studentului pe piața concurențială a forței de muncă. Ea reprezintă și un element esențial în cadrul socializării profesionale a studenților. Succesul absolvenților pe piața muncii va depinde, în bună măsură, de gradul în care aceștia se vor familiariza cu standardele pe care le presupune practicarea profesiei pentru care s-au pregătit.

La Universitatea de Arte din Târgu Mureș, practica de specialitate a studenților se desfășoară prin proiecte de cercetare științifică și creație artistică derulate pe parcursul ultimilor ani de studiu. În funcție de programul de studiu, cercetarea științifică și creația artistică se poate desfășura în perioade compacte sau în mod distribuit, pe tipuri de evenimente organizate în cadrul colaborărilor interinstituționale. Practica studenților se poate derula în sistem de:



7. Andrei Marga, *Educația responsabilă. O viziune asupra învățământului românesc*, București, Editura Niculescu, 2019, p. 21.

- a) *practică internă*: în cadrul universității (studenții actori și păpușari sunt distribuiți în examenele studenților de la regie și invers, studenții de la regie sunt solicitați pentru recitalurile individuale ale studenților de la actorie și de la păpuși) și la Teatrul „Studio“ (la specializarea artele spectacolului – actorie, regie și coregrafie, prin distribuirea în spectacolele de absolvență ale studenților, iar la scenografie și teatrologie prin implicarea studenților în realizarea asistenței de regie, a conceperii adaptărilor după piesele de teatru, a realizării decorurilor, costumele, caietelor program și a afișelor, a popularizării spectacolelor lunare ale stagiunii); de asemenea, în cadrul Universității, anual se organizează două evenimente importante, tradiționale de acum, *Zilele porților deschise* (martie) și *Săptămâna absolvenților* (mai-iunie);
- b) *practică externă*: pe baza colaborărilor realizate cu alte universități cu profil similar (cum sunt schimburile anuale de experiență cu Universitatea de Teatru și Film din Budapesta), cu studiouri de radio și TV sau în cadrul unor evenimente sau manifestări teatrale (festivaluri de teatru, ateliere de creație etc.); în universități și organizații partenere din U.E.

Teatrul „Studio“ – laborator de creație și cercetare⁸

Universitatea de Arte din Târgu Mureș dispune de un spațiu de creație și cercetare, Teatrul „Studio“, cu 174 de locuri pe scaune, o scenă italiană de 85 mp, echipamente de scenă, aparatură electroacustică și iluminat similar cu al unor teatre profesioniste din România.

Legătura dintre învățământul teatral și practica scenei are în România o experiență de peste o sută de ani, fapt ce a inspirat în mod decisiv structurile sale didactice actuale. Se poate afirma că practicile realiste ale teatrului românesc își au o explicație de ordin metodologic, tocmai în relația dintre studiul artei dramatice, consolidat pe respectul față de adevărul vieții, și aprecierea studenților în spectacole cu public, măsură



8. Vezi și <https://teatrulstudio.ro>, accesat la 30 iunie 2022.

inițiată de Matei Millo și continuată de către toți marii pedagogi ai realismului scenic. Pe această măsură se integrează și activitatea Teatrului „Studio” între funcția de laborator de creație pentru specializarea viitorului actor, regizor, coregraf, scenograf sau teatrolog și aceea de bază de producție-cercetare, profilată pe realizarea unor spectacole cu finalitate didactică.

Prin stagiul de creație și cercetare efectuat în cadrul Teatrului „Studio” se urmărește, din punct de vedere pedagogic, familiarizarea studentului actor, regizor, coregraf, scenograf și teatrolog cu întregul mecanism de interrelaționare a tuturor componentelor actului teatral.

La Teatrul „Studio” au avut loc, în perioada 1979-2001 la secția română, un număr de 85 de premiere. Actualmente, pe scena sa sunt prezentate 3-4 premiere pe stagiune, cu un număr de până la 70-80 de spectacole susținute în regimul unei stagiuni de teatru profesionist. Dacă înainte de momentul decembrie 1989 exista un public care frecventa, cu regularitate, spectacolele de teatru ca formă de divertisment, după acest reper temporal, spectatorii și-au schimbat comportamentul social.

În anii care au urmat după Revoluția din decembrie 1989, producția artistică a Teatrului „Studio” s-a diversificat repertorial. Veritabil atelier de creație artistică și cercetare științifică, Teatrul „Studio” a fost, vreme de 60 de ani, un nucleu de polarizare și atracție atât pentru întreaga comunitate academică a Universității, dar și pentru publicul târgumureșean. Deschiderea sa spre generațiile mai tinere, dornice de a gusta frumosul, pătrunderea producțiilor sale dincolo de limitele pedagogiei instituționale au avut menirea de a-l consacra și pe plan național între instituțiile de spectacole profesioniste. Prestigiul și autoritatea dobândite de această scenă sunt atribute ale unei îndelungate perioade de eforturi alocate, mai cu seamă în ultimii treizeci de ani.

Premierele Teatrul „Studio” în perioada 1979-2001

Iată stagiunile Teatrului „Studio” în perioada 1979-2001, din cadrul Facultății de Arte în limba română:

Nr. crt.	Data premierei	Autorul	Titlul piesei	Regizor(i)	Nr. spectacole	Nr. spectatori
<i>Stagiunea 1979-1980</i>						
1.	26.10.1979	Dominic Stanca	<i>Balada lui Pinte</i>	Elena Burlacu Constantin Codrescu	17	1.528
		Radu Dumitru	<i>A opta zi dis-de-diminează</i>			
2.	10.01.1980	I.L. Caragiale	<i>O noapte furtunoasă</i>	Elena Burlacu Constantin Codrescu	30	4.612
3.	20.04.1980	J.B. Priestley	<i>Viraj periculos</i>	Elena Burlacu Constantin Codrescu Ion Moisesu	12	1.185
Total:					59	7.325
<i>Stagiunea 1980-1981</i>						
4.	7.10.1980	I.L. Caragiale	<i>D-ale carnavalului</i>	Constantin Codrescu Adrian Mazarache Alexandru Făgărășan	19	2.289
5.	10.10.1980	Ivan Bukovcan	<i>Când va cânta cocoșul</i>	Idem	16	1.771
6.	12.12.1980	Maxim Gorki	<i>Micii burghezi</i>	Idem	11	1.074
7.	08.03.1981	Basilio Locatelli	<i>Nu puneți dragostea la încercare</i>	Idem	18	2.141
Total:					64	7.275

<i>Stagiunea 1981-1982</i>						
8.	15.10.1981	I.L. Caragiale	<i>O scrisoare pierdută</i>	Adrian Mazarache	18	2.981
9.	12.11.1981	A. Vampilov	<i>Anecdote provinciale</i>	Adrian Mazarache	11	1.277
10.	02.02.1982	A.P. Cehov	<i>Pescărușul</i>	Kincses Elemer	11	1.122
11.	16.04.1982	J. Osborne	<i>Privește înapoi cu mânie</i>	Kovacs Levente Ion Moiescu	14	1.897
Total:					54	7.277
<i>Stagiunea 1982-1983</i>						
12.	03.11.1982	Teodor Mazilu	<i>Mobilă și durere</i>	Mihai Gingulescu	20	2.938
13.	12.12.1982	Leonid Andreev	<i>Frumoasele sabine</i>	Cornel Popescu	12	1.723
14.	22.03.1983	Kincses Elemer	<i>Dogorește soarele deasupra lui Seneca</i>	Kincses Elemer	15	2.033
Total:					47	6.694
<i>Stagiunea 1983-1984</i>						
15.	06.11.1983	Eugen Mirea	<i>Bună seara, domnule Wilde!</i>	Mihai Gingulescu	30	5.524
16.	02.02.1984	I.D. Sîrbu	<i>Arca bunei speranțe</i>	Dan Alexandrescu	19	2.194
17.	15.04.1984	A.P. Cehov	<i>Trei surori</i>	Călin Florian	6	691

18.	15.06.1984	V. Alecsandri	<i>Piatra din casă</i>	Dan Alexandrescu	6	1.132
Total:					61	9.541
<i>Stagiunea 1984-1985</i>						
19.	06.10.1984	Teodor Mazilu	<i>Acești nebuni fătarnici</i>	Adriana Piteșteanu	23	4.538
20.	09.12.1984	J.B. Priestley	<i>Scandaloasa legătură...</i>	Călin Florian	19	2.926
21.	06.02.1985	Eugene O'Neill	<i>Anna Christie</i>	Adriana Piteșteanu	20	2.506
22.			<i>Amalgam</i>	Adriana Piteșteanu Călin Florian	2	400
Total:					64	10.368
<i>Stagiunea 1985-1986</i>						
23.	12.10.1985	Mircea Ștefănescu	<i>Micul infern</i>	Constantin Doljan	23	3.034
24.	08.12.1985	Horia Lovinescu	<i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	Kincses Elemer Constantin Doljan	17	2.499
25.	14.02.1986	A. Strindberg	<i>Creditorii</i>	Constantin Doljan	7	612
26.	08.04.1986	M.G. Sauvajon	<i>Un week-end de adio</i>	Călin Florian	23	4.268
Total:					70	10.413

<i>Stagiunea 1986-1987</i>						
27.	11.10.1986	Bertolt Brecht	<i>Opera de trei parale</i>	Adriana Piteșteanu	20	3.208
28.	07.12.1986	Theodor Mănescu	<i>Excursia</i>	Mihai Gingulescu	15	1.212
29.	21.03.1987	Ecaterina Oproiu	<i>Nu sunt turnul Eiffel</i>	Kovacs Levente	9	5.251
30.	16.05.1987	Alexei Arbuzov	<i>Bietul meu Marat</i>	Călin Florian	7	807
Total:					51	10.478
<i>Stagiunea 1987-1988</i>						
31.	24.10.1987	I.L. Caragiale	<i>O noapte furtunoasă</i>	Călin Florian	20	2.437
32.	12.12.1987	Fănuș Neagu	<i>Scoica de lemn</i>	Adriana Piteșteanu	20	2.832
33.	30.03.1988	H. Ibsen	<i>Hedda Gabler</i>	Călin Florian	8	1.137
34.	28.05.1988	Tirso de Molina	<i>Don Gil de ciorap-verde</i>	Cornel Popescu	10	1.186
Total:					58	7.592
<i>Stagiunea 1988-1989</i>						
35.	02.11.1988	Karel Čapek	<i>Rețeta Makropolos</i>	Adriana Piteșteanu	15	2.329
36.	16.12.1988	Platon Pardău	<i>Ionești</i>	Constantin Doljan	17	2.211
37.	18.03.1989	Örkény István	<i>Familia Tóth</i>	Mihai Gingulescu	10	1.301

38.	16.05.1989	Mihail Sebastian	<i>Ultima oră</i>	Constantin Doljan	9	1.084
Total:					51	6.925
<i>Stagiunea 1989-1990</i>						
39.	25.10.1989	Dimitrie Roman	<i>Balada celor doi îndrăgostiți</i>	Vlad Rădescu	17	2.008
40.	17.11.1989	Spectacol omagial	<i>Clar de inimă</i>	Gavril Pinte	3	354
41.	08.04.1990	Eugen Ionescu	<i>Regele moare</i>	Dan Alexandrescu Adriana Piteșteanu	10	732
Total:					30	3.094
<i>Stagiunea 1990-1991</i>						
42.	24.11.1990	F.G. Lorca	<i>Nunta însângerată</i>	Kincses Elemer	13	1.600
43.	16.02.1991	J.P. Sartre	<i>Sechestrații din Altona</i>	Călin Florian	17	1.364
44.	04.05.1991	Valentin Kataev	<i>Cvadratura cercului</i>	Cornel Popescu	9	939
45.	05.06.1991	W. Shakespeare	<i>Există o vrăjitoare de serviciu în orice Shakespeare</i>	Radu Dobre, anul I	3	320
Total:					42	4.223

Stagiunea 1991-1992						
46.	08.11.1991	Tudor Mușatescu Sică Alexandrescu	<i>Blockhaus</i>	Radu Dobre Basarab	15	1.673
47.	reluare	W. Shakespeare	<i>Există o vrăjitoare de serviciu în orice Shakespeare</i>	Radu Dobre, anul I	4	343
48.	29.02.1992	Slavomir Mrožek	<i>Ghebosul</i>	Dan Alexandrescu	10	810
49.	18.04.1992	Victor Haïm	<i>Puneți-vă de acord</i>	Constantin Doljan	5	466
Total:					34	3.292
Stagiunea 1992-1993						
50.	02.11.1992		<i>La noroc, dar mai spre mijloc</i>	Radu Dobre, anul III	6	662
		Slavomir Mrožek	<i>Karol</i>			
		T. Williams	<i>Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă s-ascult</i>			
51.	12.12.1992	A. Strindberg	<i>Creditorii</i>	Constantin Doljan	14	975
	06.03.1993	<i>O mască râde, o mască plânge (spectacol coupé în două părți):</i>		Constantin Doljan	10	676
		Georg Tabori	<i>Prietenul negrilor</i>			
52.		Pierre Léaud	<i>Traveling înapoi</i>			
Total:					30	2.313

<i>Stagiunea 1993-1994</i>						
53.	20.11.1993	N. Stuart Gray	<i>Cealaltă Cenușăreasă</i>	Cornel Popescu	11	1.611
54.	26.03.1994	H. Lovinescu	<i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	Cornel Popescu	6	423
55.	11.03.1994	Molnár Ferenc	<i>Unu, doi, trei</i> (anul II actorie)	Sergiu Dan Pop	4	415
Total:					21	1.449
<i>Stagiunea 1994-1995</i>						
56.	16.10.1994	Eugen Ionescu	<i>Scaunele</i>	Radu Dobre Basarab	9	746
			<i>Lecția</i>			
57.	16.12.1994	Theodor Mazilu	<i>Proștii sub clar de lună</i>	Radu Dobre Basarab	12	1.435
58.	11.03.1995	H. Ibsen	<i>Hedda Gabler</i>	Oana Leahu, anul V	6	570
59.	14.04.1995	Ramon del Vale-In-clan	<i>Divinas Palabras</i>	Marius Oltean	6	490
Total:					33	3.241
<i>Stagiunea 1995-1996</i>						
60.	22.10.1995	Guilhermo Figueiredo	<i>Vulpea și strugurii</i>	Călin Florian	Colaborare cu T. Ariel	

61.	02.12.1995	Arthur Miller	<i>Vrăjitoarele din Salem</i>	Sergiu Dan Pop	15	1.340
62.	20.01.1996	Gabriela Zapolska	<i>Moralitatea doamnei Dulska</i>	Ion Săsăran	12	1.207
63.	07.03.1996	W. Shakespeare	<i>Visul unei nopți de vară</i>	Sergiu Dan Pop	11	949
64.	21.04.1996	W. Gibson	<i>Doi pe un balansoar</i>	Doina Popa, anul V	4	360
Total:					42	3.756
<i>Stagiunea 1996-1997</i>						
65.	01.11.1996		<i>La o piatră de hotar</i>	Ion Săsăran	6	607
66.	10.01.1997	W. Shakespeare	<i>A douăsprezecea noapte</i>	Traian Penciu	9	1.111
67.	21.02.1997	Ion Slavici Nicu Gheorghe	<i>Moara cu noroc</i>	Marius Oltean	7	840
68.	29.03.1997	Françoise Boyer	<i>Adorabila fecioară</i>	Constantin Doljan	5	433
69.	19.04.1997	Carlo Goldoni	<i>Căsătorie prin concurs</i>	Marius Oltean	5	575
70.	07.05.1997	Jean Anouilh	<i>Invitație la castel</i>	Constantin Doljan	4	585
Total:					36	4.151
<i>Stagiunea 1997-1998</i>						
71.	04.12.1997	W. Shakespeare	<i>Nevestele vesele din Windsor</i>	Cornel Popescu Marinela Popescu	11	429

72.	15.02.1998	Dumitru Solomon	<i>Prințesa și porcarul</i>	Oana Leahu	7	118
73.	23.04.1998	Andreea Vălean	<i>Eu, când vreau să fluier, fluier</i>	Th. Cristian Popescu	6	182
Total:					24	729
<i>Stagiunea 1998-1999</i>						
74.	31.10.1998	G.M. Zamfirescu	<i>Domnișoara Nastasia</i>	Ion Săsăran	10	2.020
75.	12.12.1998	Matei Vișniec	<i>Țara lui Guși</i>	Mihai Lungeanu	6	370
76.	09.02.1999	Luigi Pirandello	<i>Șase personaje în căutarea unui autor</i>	Marius Oltean	6	730
77.	17.03.1999	Molière	<i>Doctor fără voie</i>	Virgil Mureșan	8	1.515
Total:					30	4.635
<i>Stagiunea 1999-2000</i>						
78.	23.10.1999	Ion Sava	<i>Lada</i>	Nicolae Cristache	10	985
		Peter Shaffer	<i>Comedia în beznă</i>	Sergiu Dan Pop		
79.	03.02.2000	Alexandr Kuprin	<i>Groapa</i>	Sergiu Dan Pop	7	485
80.	15.04.2000	Eugen Ionesco	<i>Lecția</i>	Mihai Ardelean, an IV	3	280
81.	26.04.2000	Friedrich Schiller	<i>Intrigă și iubire</i>	Sergiu Dan Pop	5	370
Total:					25	2.120

<i>Stagiunea 2000-2001</i>						
82.	21.10.2000	Tennessee Williams	<i>Un tramvai numit dorință</i>	Radu Olăreanu	14	1.429
83.	09.12.2000	Georg Büchner	<i>Leonce și Lena</i>	Gavril Borodan, an V	8	663
84.	03.03.2001	Matei Vișniec	<i>Sexul femeii ca un câmp de luptă în Bosnia</i>	Radu Olăreanu	8	643
85.	28.04.2001	A.P. Cehov	<i>Unchiul Vanea</i>	Constantin Doljan Daniela Stoica	9	971
Total:					39	3.706

Analiza dinamică a audienței are în vedere o perioadă de 22 de ani, deci tot atâtea stagiuni teatrale studențești. În tabele sunt prezentate data premierei, titlul piesei, autorul și regizorul spectacolului, precum și numărul de spectacole și de spectatori. Datele au în vedere Facultatea de Arte în limba română. Perioada lungă de referință permite analiza în două contexte diferite: până la revoluția din 22 decembrie 1989 și în perioada de după Revoluție. Din acest punct de vedere, condițiile diferite, constrângerile specifice fiecărei perioade și-au pus amprenta mai ales asupra receptării, dar și asupra libertății de opțiune repertorială.

a) *Numărul de spectacole pe stagiune*: constituie un important indicator al receptării publice. Astfel, în stagiunea 1989-1990, ca urmare a răsturnării regimului politic, instituțiile de cultură și artă cunosc o perioadă de criză de adaptare. Prin urmare, în stagiunea menționată se produce o scădere a numărului de spectacole pe stagiune. În stagiunile următoare se menține o tendință relativ constantă a numărului de spectacole.

b) *Numărul de spectatori pe stagiune și spectacol* constituie un alt indicator al succesului de public. Ca și evoluția numărului de spectacole, în peste două decenii, numărul de spectatori pe stagiune a cunoscut o creștere semnificativă până la Revoluție. În stagiunea 1979-1980, Teatrul „Studio“ a avut un număr de 7.325 la secția română, în stagiunea 1984-1985, un număr de 10.370 de spectatori. În stagiunile de după 1989 se constată o tendință de creștere ușoară a numărului de spectatori, stabilizându-se la jumătate față de perioada anterioară Revoluției.

c) *Numărul mediu de spectatori pe spectacol* a cunoscut oscilații în funcție de fiecare spectacol în parte. În privința spectacolelor de la secția română se poate constata o medie de spectatori pe spectacol cuprinsă între 30-70 de persoane.

Diferențele în ceea ce privește numărul de spectatori sunt cauzate de o serie de factori sociali. Astfel, până la Revoluția din decembrie 1989, existau în școli și instituții rețele de organizatori, care se ocupau cu distribuirea biletelor. Se aplica un program de culturalizare în masă, care explică numărul mare de spectacole și spectatori. La vremea respectivă, posibilitățile de opțiune culturală erau foarte reduse, iar conținuturile culturale erau dominate de ideologia unică.

După 1989, promovarea spectacolelor s-a schimbat radical. Monopolul ideologic fiind eliminat, a început să se afirme dreptul la libera opțiune culturală. În acest nou context, Teatrul „Studio“ a cunoscut o restructurare atât din punctul de vedere al repertoriului abordat, dar și din acela al managementului și marketingului. Treptat, procesul de „demasificare“ a spectacolelor permite obținerea unor performanțe artistice notabile, iar relația spectacol-spectatori s-a înscris pe o traiectorie normală în condițiile date. Practic, potențialul artistic al studenților absolvenți este inepuizabil.

Spectacole de succes ale absolvenților universității la Teatrul „Studio“, în perioada 1979-2001

Stagiunea 1979-1980

O noapte furtunoasă, de I.L. Caragiale, în regia Elenei Burlacu și a maestrului Constantin Codrescu, interpretează: Chiriac – Ion Ruscuț; Jupân Dumitrache – Dan Glasu; Nae Ipin-gescu – Gheorghe Marin.

Stagiunea 1980-1981

D-ale carnavalului, de I.L. Caragiale, regia Constantin Codrescu, A. Mazarache și A. Făgărășan, interpretează: Nae Girimea – Cornel Răileanu; Mița Baston – Cristina Pardanschi

Stagiunea 1981-1982

O scrisoare pierdută, de I.L. Caragiale, regia Adrian Mazara-che, interpretează: Ștefan Tipătescu – Marius Bodochi; Cetățeanul turmentat – Sorin Dinculescu; Zoe Trahanache – Flo-rica Dinicu; Nae Cațavencu – George Gulie.

Stagiunea 1982-1983

Mobilă și durere, de Teodor Mazilu, regia Mihai Gingulescu, interpretează: Personaj nenominalizat – Mariana Mihu; Sile – Sorin Dinculescu; Melania – Monica Ristea Horga.

Stagiunea 1983-1984

Bună seara, domnule Wilde, de Eugen Mirea, regia Mihai Gingulescu, interpretează: John Worthing – Eduard

Marinescu; Gwendolen Fairfax – Carmen Enea; Lane, valetul lui Algernon – Gavril Pinte; Lady Breckneil – Ada Gârțoman; Algernon Montcrieff – Marius Oltean; Cecily Cardew – Anamaria Pâslaru.

Stagiunea 1984-1985

Acești nebuni fățarnici, de Teodor Mazilu, regia Adriana Piteșteanu, interpretează: Camelia – Gabriela Belu; Iordache – Călin Stanciu.

Stagiunea 1985-1986

Un week-end de adio, de Marc-Gilbert Sauvajon, regia Călin Florian, interpretează: Patricia Forsyth – Rodica Baghiu; John Brownlow – Iosif Cojic; Hugh Preston – Dorin Presecan; Liz Preston – Mariana Mihu Presecan.

Stagiunea 1986-1987

Nu sunt turnul Eiffel, de Ecaterina Oproiu, regia Kovács Levente, interpretează: Tudor – Nicolae Cristache; El – Bogdan Caragea; Ea – Mihaela Murgu Rădescu; Femeia cu ouă – Dorin Andone; Tanți – Vasilica Stamatin.

Stagiunea 1987-1988

Scoica de lemn, de Fănuș Neagu, regia Adriana Piteșteanu, interpretează: Mihai – Nicolae Cristache; Iris I – Rodica Baghiu.

Stagiunea 1988-1989

Rețeta Makropolos, de Karel Čapek, regia Adriana Piteșteanu, interpretează: Cristina Vitek – Anda Chirpelean; Jaroslav Prus – Ion Goranda; Janek – Adrian Andone; Hauk Sendorf – Armand Calotă; Emilia Marty – Suzana Macovei; Vitek – Radu Olăreanu; Albert Gregor – Bogdan Costea.

Stagiunea 1989-1990

Balada celor doi îndrăgostiți, de Dimitrie Roman, regia Vlad Rădescu, interpretează: Ileana – Florentina Mocanu; Codrin – Armand Calotă.

Stagiunea 1990-1991

Nunta însângerată, de Federico García Lorca, regia Kincses Elemér, interpretează: Tatăl logodnicei – Mihai Giurișan; Mama – Diana Văcaru; Logodnicul – Radu Olăreanu; Logodnica – Cristinela Pădure; Leonardo – Bogdan Costea; Nevasta lui Leonardo – Iulia Gavril.

Stagiunea 1991-1992

Blockhaus, de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, regia Radu Dobre Basarab, interpretează: Adina Ioanid – Iulia Gavril; Pompiliu Ioanid – Adrian Andone; Nicușor Fulda – Radu Bânzaru; Mișu Radian – Cătălin Tudor Manea; Gaby Radian – Catinca Tudose.

Stagiunea 1992-1993

Creditorii, de August Strindberg, regia Constantin Doljan, interpretează: Adolf – Florin Mircea jr.; Tekla – Daniela Trifan; Gustav – Constantin Doljan.

Stagiunea 1993-1994

Cealaltă Cenușăreasă, de N. Stuart Gray, regia Cornel Popescu, interpretează: Cenușăreasa – Dana Diaconescu; Zâna – Dorina Darie; Demonul – Radu Bânzaru.

Stagiunea 1994-1995

Proștii sub clar de lună, de Teodor Mazilu, regia Radu Dobre Basarab, interpretează: Mama Ortansei – Liliana Hărșan; Tatăl Ortansei – Adrian Lăpădat.

Stagiunea 1995-1996

Vrăjitoarele din Salem, de Arthur Miller, regia Sergiu Dan Pop, interpretează: Judecătorul Danforth – Dan Rădulescu; Judecătorul Harthorne – Mirel Ovidiu Rusu; John Proctor – Ion Vîntu.

Stagiunea 1996-1997

Invitație la castel, de Jean Anouilh, regia Constantin Doljan, interpretează: Mama Isabellei – Dana Lemnaru; Geraldine Capulat – Ioana Gajdo; Doamna Desmermortes – Andreea Brândăș.

Stagiunea 1997-1998

Nevestele vesele din Windsor, de William Shakespeare, regia Cornel și Marinela Popescu, interpretează: Sir John Falstaff – Dan Rădulescu; Ford – Sorin Leoveanu.

Stagiunea 1998-1999

Domnișoara Nastasia, de G.M. Zamfirescu, regia Ion Săsăran, interpretează: Luca – Șerban Borda; Nastasia – Elena Pura.

Stagiunea 1999-2000

Lada, de Ion Sava, regia Nicolae Cristache, interpretează: Julieta – Sanda Danci; Romeo – Teo Marton; Actorul Romeo – Dani Făt; Directorul – Viorel Maior; Feruccio – Sergiu Focșă; Regizorul asistent – Tania Gavriluic; Actrița Julieta – Claudia Forțan.

Comedia în beznă, de Peter Shaffer, regia Sergiu Dan Pop, interpretează: Schuppanzing – Alex Rusu; Clea – Dorina Roman; Col. Melkett – Ovidiu Popa; Carol – Bianca Fărcaș; Peter – Doru Cătănescu; Harold Goringe – Sergiu Focșă; D-ra Furnivall – Camelia Varga.

Stagiunea 2000-2001

Un tramvai numit dorință, de Tennessee Williams, regia Radu Olăreanu, interpretează: Stella – Nadia Sămărghițan; Blanche – Elena Moaleș.

Critica de teatru are azi misiunea de a contribui la revelarea valorilor estetice și, preponderent, la educarea complexă a generațiilor mai tinere de spectatori. Educația estetică a noului secol reclamă acomodarea publicului cu elemente fundamentale ale spectacologiei. Este necesar ca educația estetică să trezească interesul publicului față de specificitatea artei spectacolului și limbajului scenic, așa cum o spune și Herbert Read: „primul pas ar trebui să fie reorganizarea fundamentală a metodelor noastre de educație. Deși suntem, pe drept cuvânt, dornici să sprijinim marea tradiție a culturii liberale în această epocă a tehnologiei, ar trebui totuși să ne asigurăm că, astfel făcând, nu poluăm, cu erudiție și studii deșarte, fântânile cristaline din care izvorăsc esențialele

noastre energii creatoare. Aceste fântâni, săpate în structura umană, sunt râurile neîntinate ale percepției și imaginației. De aceea trebuie să concepem educația, în primul rând, ca o cultivare a acestor activități senzoriale, ca educație estetică⁹.

Este oare educația prin teatru menită să-l ducă pe om spre desăvârșire?

Privind înapoi, cu sau fără mânie, acum, la treizeci de ani după revoluția română de la 1989, putem afirma că secolul al XXI-lea și-a deschis porțile către cultură printr-o încredere nemărginită în potențialul speciei umane de a se perfecționa prin educație și de a lua în stăpânire lumea înconjurătoare. Teologii spun că în prezent se cultivă un „umanism antropocentric“, opus celui „teocentric“, care era dominant în Evul Mediu. Iar acest umanism ar nesocoti valorile transcendente, fără a se teme de sancțiunea divină și ar face din om, în mod greșit, centrul de gravitație al lumii. Consecința ar fi separarea omului de valorile spirituale, de *adevăr*, *bine* și *frumos*.

Realitatea ne-a arătat, însă, că lipsa unui fundament comun științei, artei și moralei, idolatrizarea uneia dintre valori în dauna alteia conduce inevitabil la o criză în domeniul spiritului și, implicit, al culturii umane în ansamblul ei. Și pentru că dezvoltarea științelor și a tehnologiei a luat-o înaintea dezvoltării spirituale, putem afirma, fără niciun dubiu, că țelul urmărit cu atâta consecvență – fericirea – nu a fost atins. Ca urmare, ar fi îndreptățit să ne putem întrebarea: oare omul, ființă liberă, a deviat de la misiunea sa?

Deși *homo culturalis* este și va fi angrenat permanent în căutarea perfecțiunii, ne propunem să căutăm răspunsuri la viitoare interogații de tipul: Unde-l va duce pe om această căutare? Va găsi el oare o finalitate „în“ sau „prin“ cultură? Este oare educația prin teatru menită să-l ducă pe om spre desăvârșire?

În toate epocile istorice, comunitățile umane și-au dezvoltat propriile interpretări ale acestori valori perene. *Adevărul*, *binele* și *frumosul* au produs transformări uimitoare



9. Herbert Read, *Imagine și idee*, București, Editura Univers, 1970, p. 139.

și au lansat noi provocări. Oare cât adevăr mai există într-o lume care se ascunde, la propriu, sub măști și roluri sociale și arată doar aparențe? Cum să discernem între bine și rău, când sensul moralei este zilnic degradat sau corupt? Cum să mai avem încredere că frumosul este o valoare, când artiștii din teatre sunt „obligați” să ne șocheze, ca să ne atragă atenția asupra creației lor? Am ajuns oare la „sfârșitul istoriei”, acel „sfârșit” prin care Fukuyama profețea distrugerea culturii în societatea de consum?

Bibliografie:

- ***, ARHIVELE Universității de Arte din Târgu Mureș.
CÎNTEC, Oltița, *Hermeneutici teatrale*, București, Editura Niculescu, 2010.
FLOREA, Magdalena, „Repere ale autenticității la Teatrul «Studio» al U.A.T.”, în *Symbolon*, nr. 3, 2002, pp. 176-184.
FODOR, Zeno, *Teatrul românesc la Târgu Mureș*, volum aniversar, Târgu Mureș, Teatrul Național, 2002.
MARGA, Andrei, *Cultură, democrație, modernizare*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2012.
MARGA, Andrei, *Educația responsabilă. O viziune asupra învățământului românesc*, București, Editura Niculescu, 2019.
MICLEA, Mircea (coord.), RAPORTUL Comisiei Prezidențiale pentru analiza și elaborarea politicilor din domeniilor educației și cercetării, intitulat „România educației – România cercetării”, https://cdn.edupedu.ro/wp-content/uploads/2021/07/Raport_CPAEPDEC.pdf, accesat la 30 iunie 2022.
READ, Herbert, *Imagine și idee*, București, Editura Univers, 1970.

TEATRUL – LOCUL ÎNTÂLNIRII NEMIJLOCITE JERZY GROTOWSKI ȘI ACTORUL „SFÂNT“

Sabin Sabados

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.05

Abstract

Theatre – the place of unmediated meeting. Jerzy Grotowski and the “holy” actor

Getting to configure the profile of the “holy” actor, Grotowski remakes the entire structure of the theater, from the conditioning of the dramatic text (which constantly demands to be overcome) to the investment of the body with an unparalleled significance. Knowledge is replaced by an understanding of the actors’ gestures through emotions and a dynamiting of the social conventions. This leads to a reconfiguration of the stage dialogue, in which the spectator acquires a rank equal to that of the actor, mobilizing energies and giving meaning to the stage work.

Keywords:

Grotowski, Laboratory Theatre, sacred space, aesthetics, authenticity

La începutul secolului XX, teatrului i se cerea să răspundă unei provocări – desigur, formulate fără intenție – a noilor media și, în special, a cinematografului: definirea specificității și, mai cu seamă, a singularității de care acesta se bucură, în contextul sincretismului artelor, al erodării codurilor de limbaj și al rafinării mijloacelor de expresie. Cu alte cuvinte, a fost urmărită recuperarea sensului profund al semnelor artistice/ teatrale și transformarea spectatori-

lor în martori activi la actul „sacru“ al reprezentației, adică în participanți care adoptă o aceeași logică a sacrificiului de sine întâlnită la personajele tragediei antice¹.

1. Teatrul – calea spre invizibil

Regizor, teoretician și filosof al teatrului, Jerzy Grotowski s-a apropiat de teatru într-o manieră cu totul inedită, impunând o radicală transformare a ceea ce am putea numi *conștiința artistică*. Viziunea acestuia cu privire la teatru este astăzi explicată prin teoretizarea a două principii: cel dintâi aduce în discuție o reducere a fenomenului teatral la esența sa; al doilea presupune o tentare a limitelor teatralității, cu alte cuvinte, o ieșire din cadrul prefigurat de textul dramatic și valorizarea, uneori în exces, a elementelor spectaculare. În mod evident, lucrurile sunt mult mai nuanțate, chiar dacă, la prima vedere, suntem tentați să credităm ideea potrivit căreia Grotowski a încercat să închidă teatrul într-un „laborator“, însă nu în beneficiul actului artistic și/ sau estetic, ci în cel al sondării ființei umane. Conceptul de „laborator“ ne conduce fie la un *savoir-faire* propriu cercetării științifice, fie la o căutare spirituală; în ambele cazuri, miza o reprezintă „întâlnirea nemijlocită, relația, dacă nu chiar contactul, dintre actori și spectatori în calitatea pe care o au ei de participanți activi sau martori ai evenimentului“². De altfel, în 1959, când a fondat Teatrul Laborator „13 Rânduri“ – pe urmele Redutei, celebrul teatru polonez interbelic, înființat de Julius Osterwa și Mieczysław Limanowski –,



1. Câțiva teoreticieni – între care Vladimir Maiakovski, Karel și Josef Čapek, György Lukács – au reacționat, considerând cinematograful „fiul nelegitim“ al teatrului, de al cărui destin nu ne putem îndepărta. Astfel, consideră aceștia, căutând punți de legătură și oferindu-și una celeilalte instrumentele de lucru, cele două arte ar putea coabita. V., în acest sens, Daniel Banda, José Moure (coord.), *Le Cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, 2008. V. și Émil Lombi, „«Vers un théâtre pauvre». Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski“, în *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, numéro zéro, avril 2010, pp. 26-33.

2. Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefată de George Banu, București, Editura Nemira, 2014, p. 93.

Grotowski l-a definit centru de cercetări asupra jocului actorului, ceea ce îl apropie mai mult de domeniul științelor și al tehnologiei decât de cel artistic³.

În calitate de reformator al teatrului, Grotowski ne cere ca, atunci când decidem să ne apropiem de actul creației scenice, să pornim de la șansa pe care ne-o oferă întâlnirea dintre actor și spectator, cea care, prin intermediul privirii, face ca *relația* să se consume dincolo de granițele unei întâlniri obișnuite, ca o preocupare existențială fundamentală și ca un exercițiu spiritual de o nebanuită forță interioară. Astfel, teatrul reface istoria interpretării vizibilului și a gestului sacrificial expiator. În fapt, este vorba de o relație indicibilă, care alunecă, mai mult sau mai puțin controlat, spre zonele profunde ale ființei, căutând să răspundă reprezentării „ca atare” a sinelui (adică dintr-o perspectivă fenomenologică), o reprezentare surprinsă la întretăierea dintre drumul cunoașterii și cel al înțelegerii. „Esența teatrului este o întâlnire, [...] o întâlnire între creatori”⁴, afirma Grotowski,



3. În secolul XX, numeroși reformatori ai teatrului – între care Konstantin Stanislavski, Gordon Craig, Anatoli Vasiliev, Jacques Copeau, Adolphe Appia, Émile Jacques-Dalcroze, Vsevolod Meyerhold, Édouard Aumont și Louise Lara, Peter Brook, Eugenio Barba etc. – au încercat să sporească însemnătatea laboratorului în arta teatrului. Cu toate acestea, nu s-a izbutit promovarea unei estetici particulare, care să diferențieze noul spațiu de repetiții de cel al mai vechilor „atelieri” sau „studiouri”. Rămâne de interes faptul că, în cadrul unui laborator, cel puțin așa cum rezultă din preocupările lui Grotowski, accentul cade pe o *explorare creativă* a noilor practici teatrale și mai puțin pe dimensiunea artistică sau pe dorința reprezentării unui spectacol în fața publicului. Laboratorul este, în același timp, știință, religie și artă. Jean-Manuel Warnet consideră că, în teatru, „laboratorul” descrie un spațiu închis (autonom) și un timp care se divizează între cel al cercetării și cel al repetițiilor, fiind desprins de cel al producției artistice. În plus, este pretinsă științificitatea procesului de sondare a acțiunilor scenice „în însuși interesul experienței”, cum afirma și Craig. V. Jean-Manuel Warnet, *Les laboratoires. Une histoire du théâtre*, Laverune, Éditions L'Entretemps, coll. „Les Voies de l'acteur”, 2013, p. 241. V. și Izabella Pluta, „L'Espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique: prémices d'une méthodologie”, în *Ligeia*, nr. 1 (137-140), 2015, pp. 48-49.

4. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și

atrăgându-ne atenția că, între cei care împlinesc actul creației, un loc însemnat îl ocupă spectatorul. Și asta pentru că nu este vorba despre o întâlnire oarecare, ci despre o întrevvedere fericită, urmare a unei experiențe artistice și totodată a unei viziuni estetice căreia, ce-i drept, artistul nu-i acordase o atenție deosebită. În acest sens, atitudinea lui Grotowski este iconoclastă, răspunzând nevoii de a scoate la suprafață invizibilul în detrimentul vizibilului, prin punerea în scenă a unor amintiri exceptate sau cenzurate, cu alte cuvinte, prin jocul de metafore și de metonimii. Ceea ce este supus „cercetării de laborator” este tocmai actul confruntării sau, mai bine, cel al identității stabilite între participanți, pe măsură ce relația lor evoluează, refuzând a mai fi considerați simple monade. Totul, repetăm, cu scopul de a ajunge până la cele mai adânci straturi ale umanului și, implicit, pentru a da încă o șansă viitorului artei scenice printr-un joc tradus ca revelare a sinelui⁵. Astfel, teatrul nu se mai consumă ca reprezentare a unei (posibile) realități, ci ca punere în scenă a propriei imagini, ca expunere și „incendiere” a propriei vizibilități.

O temă recurentă în activitatea lui Grotowski o reprezintă relația dintre actor și spectator, o relație care (cu sau fără intenția regizorului) imprimă creației scenice o forță transformatoare. Atunci când actorul și spectatorul se dăruiesc unul celuilalt și împreună artei teatrului, asemenea tinerilor îndrăgostiți care se lasă cuprinși de sentimentul iubirii, spectacolul poate beneficia din plin de rezultatele cercetării. În „Teatrul Laborator” nu se operează cu „jumătăți de măsură”, ci se manifestă un gust pronunțat pentru imediatețea experienței (deci, pentru o ieșire în afara duratei) și, în corolar, pentru o confirmare a autorității privirii. Așa se face că, în logica grotowskiană, spectacolul de teatru devine un veritabil eveniment artistic care celebrează „miracolul existenței”, suflul eliberator al ființei, dar și un moment al asumării esteticului, prin care se reflectă frumusețea adevărului, deschizând atât



Mirella Nedelcu-Patureanu, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Editura Unitext, București, 1998, p. 35.

5. Cf. Donald Winnicott, *Opere*, vol. 6: *Joc și realitate*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006, p. 84 sqq.

orizontul imaginației (al invizibilului), cât și cel al realului (al vizibilului). Așadar, menirea actorului constă în implicarea (și în exhibarea) totală a corpului în actul creației – un corp capabil a semna, prin plasticitatea sa, legile care guvernează viața. În acest fel se creditează, o dată în plus, definiția dată de Étienne Souriau creației, ca „act în virtutea căruia un lucru, o ființă începe să existe. Ea desemnează și ființa care rezultă din acest act”⁶.

2. Actul revelator al cunoașterii

În „Teatrul Laborator” nu se caută atât transmiterea unui „ceva” cu scopul atingerii stadiului cunoașterii (cunoașterea în sine pare a fi depășită de o înțelegere ce-și desfide cauza!), cât mai ales elevarea spirituală a individului. Aici, actul cercetării de laborator este în același timp un act creator-revelator, oferind actorului șansa de a se re(crea) prin eliminarea a tot ceea ce este suplimentar, rezidual sau fortuit în existența sa (lumina, costumele, machiajul, dar și verbiajul, gesturile supradimensionate etc.) și de a se re(inventa) în planul imaginației, în fine, de a re(descoperi) *împreună* cu spectatorul adevărul care se ascunde în spatele convenționalului social: „Este vorba despre esența însăși a vocației actorului, de reacția ce-i permite să dezvăluie una după alta diferitele straturi ale ființei sale, de la sursa biologică prin canalul conștiinței până la culmea care este atât de greu de definit și unde totul devine unitate. Acest act de dezvăluire totală a unei ființe devine o ofrandă de sine, ce se învecinează cu transgresiunea barierelor și cu dragostea. Numesc aceasta un act total. Dacă actorul acționează astfel, el devine un mod de provocare pentru spectator”⁷. Iată cum „actul total” al creației scenice se dezvăluie în momentul în care, în semn de afecțiune și prețuire față de public, actorul consacră exercițiile fizice *întâlnirii* și mărturisirii năzuințelor, frământărilor, angoaselor, cu alte cuvinte, trăirii gestului expiator și a clipei în care



6. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 522.

7. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 62.

„accidentalul primește brusc aparența destinului”⁸. Personajul dramatic este un element esențial pe care-l regăsim doar în condițiile epurării spectacolului de textul și mișcările (sau gesturile) parazitare, de convenționalul formulat dincolo de scenă, în spațiul mundan.

Urmând metoda de lucru grotowskiană, vom descoperi în actor pe artistul care modelează obiectul inert, pentru a da formă și vitalitate creației și momentului celei dintâi „faceri”. Ceea ce Marele Sculptor săvârșește prin îndepărtarea surplusului de argilă, pentru a însuflă și a face vizibil „chipul de lut”, nu mai reprezintă o simplă metaforă, ci o proiecție a actului scenic inaugural – al întâlnirii Ideii –, în care confruntarea își afirmă rolul transfigurator. Și chiar dacă aderă la ceea ce este provizoriu și la o atât de greu de acceptat repetiție a unui „aici și acum” (adică a unei reluări esențiale a irepetabilului), actorul îl provoacă pe spectator să se implice într-un „exercițiu spiritual” în care corpul are un rol însemnat. Acest exercițiu al corpului și al corporalității poate fi considerat piatra de temelie a metodei grotowskiene. Ca urmare, actorul *este* (adică există) atunci când este perceput ca atare și devine ființă atunci când încarnează un personaj care își revendică dreptul de a fi în urma relației cu spectatorul. Se instituie un du-te-vino între cel care privește oglindindu-se în actorul-personaj și un actor care intră în pielea personajului cu ajutorul spectatorilor care-i conferă statutul de actor. Altfel privită întâlnirea, conștiința de sine a actorului confruntă conștiința de sine a spectatorului, căreia, putem spune alături de Hegel, îi pretinde recunoașterea: „un individ se ivește în fața altui individ. [...] Relația celor două conștiințe-de-sine este deci astfel determinată, încât ele se încearcă pe ele însele și una pe alta, prin luptă pe viață și pe moarte. – Ele trebuie să intre în această luptă, căci ele trebuie să ridice la adevăr certitudinea lor înseși de a fi pentru sine, față de alții și față de ele însele”⁹. În acest dialog, purtat adeseori cu



8. Charles Pépin, *Întâlnirea. O filosofie*, traducere din limba franceză de Valentin Protopopescu, București, Editura Trei, 2021, p. 27.

9. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 109-110.

tonuri ale luptei agonice, obiectivarea fiecăruia este condiționată de prezența celuilalt, întrucât, va considera Jean-Paul Sartre, „eu recunosc că sunt așa cum un altul mă vede”¹⁰.

Demn de reținut este și faptul că „metoda laboratorului” acordă o atenție deosebită sentimentului de uimire care apare la întâlnirea actorului cu spectatorul. Totul pentru a-i capta acestuia din urmă atenția și pentru a-i oferi șansa de a trăi o experiență unică, ca urmare a unei includerii autentice în atmosfera spectacolului de teatru. Desigur, aceasta nu înseamnă că actorul se va lăsa ghidat într-o manieră necontrolată, naivă, de reacțiile și așteptările publicului, că va trebui să dea măsura capacității sale spontane și creative. Relația actor-spectator, chiar și atunci când presupune „confruntarea”, nu are ca țel subordonarea unuia de către celălalt, ci recunoașterea, în sensul dialectic al oglindirii esențelor. Astfel, putem să ne imaginăm rolul actorului în relația cu spectatorul ca fiind similar cu cel al „călăuzei” lui Tarkovski, în măsura în care „celălalt” este condus spre zonele puțin explorate ale ființei, pentru beneficiul propriu și al însoțitorului său.

3. Despre spectacolul crud al vieții

Găsim de cuviință a completa perspectiva lui Grotowski asupra teatrului cu ideea potrivit căreia viața publică și cea privată au o temelie comună. Urmând acest gând, putem spune că experiența artistică prezintă o dublă manifestare, emoțională și rațională – și, *in extenso*, spirituală, în starea de transcendență. Or, ceea ce ne atrage atenția este paradoxala manifestare a celor două instanțe, emoțională și rațională, faptul că se opun una celeilalte în chiar clipa întâlnirii, într-un timp al efemerului. Raționalitatea pare să se justifice ori de câte ori ne propunem să fim „științifici”, preciși, atunci când încercăm să alungăm dubitativul, în timp ce emoțiile se pot manifesta doar prin renunțarea la „gramatica” minții, prin spontaneitate și, deci, în clipa în care părăsim rolul de



10. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953, p. 260.

conștiințe active¹¹. Despre o dificilă negociere între suflet și minte ne vorbește Grotowski prin teatrul său, în încercarea de a ajunge la „actul deplin“ al rostirii indescritibilului, când „actorul, adică ființa umană, își depășește starea de fragmentare la care singuri ne condamnăm în viața cotidiană“¹². În cazul preeminenței raționalității, nu avem o manifestare a ființei, cât, mai degrabă, a „eului“ social. Or, dacă ne lăsăm ghidați doar de jaloanele logicii și de principiile sistematice, metodice, riscăm să întreținem blocajele pe care ni le impune supraeul și să plătim un greu „tribut“ devenirii. Sinele pe care actorul îl caută în procesul creației artistice și al elevării spirituale pretinde însoțirea, pe care, cel mai adesea, o găsește în propriul corp, prin apelarea la tehnici inductive și prin renunțarea la inhibiții. Este vorba de un corp pe care, în timpul jocului, îl va „adopta“ și împotriva căruia – din nou, paradoxal – se va întoarce: „Deci, jucăm dublul joc al intelectului și al instinctului, al gândirii și al emoției; încercăm să ne scindăm în mod artificial în corp și suflet“¹³. Iată cum se face că, atunci când suntem la teatru, ajungem și noi, spectatorii, să intrăm în ceea ce Grotowski numea „starea de grație“, să facem pasul spre un „joc dublu“, care este în același timp rațional și irațional, susținând echilibrul fragil dintre trup și suflet, dintre forma creației scenice și esență operei. Oferindu-ne ceva pentru întâia oară, teatrul reface ceea ce deja a avut loc. Și, în ciuda faptului că se înscrie într-o circularitate ce sfidează sfârșitul prin al său prezent continuu, teatrul ne oferă spectacolul crud, total și ireversibil al vieții.

Teatrul are un destin aparte, fiind guvernat de convenții care îl îndepărtează de gesturile și expresiile de fiecare zi și de abordarea obișnuită a lucrurilor. Înainte de toate, arta spectacolului rămâne îndatorată miracolului existenței, cum credea și Grotowski, făcându-l pe actor să privească



11. Este adevărat, regizorul vorbește despre o spontaneitate autentică, specifică artelor spectacolului, care nu exclude disciplina sau – mai exact – care „poate fi atinsă numai pe baza unei partituri foarte precise pentru fiecare actor“, Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, ed. cit., p. 94.

12. *Ibidem* p. 159.

13. *Ibidem*, p. 133.

spre datele socialului cu multă curiozitate, pentru a scoate la iveală palimpsestul vieții sau, folosind cuvintele lui Derrida, pentru a relua ceea ce este *șters*, lăsând „să se citească ceea ce obliterează, înscriind violent în text ceea ce încerca să-l comande din afară”¹⁴. Privit astfel, teatrul dedublează oarecum existența umană, atât pentru a o exprima într-o formă artistică, nuanțată, dar și pentru a o împlini estetic, adică pentru a-i pregăti deschiderea spre universalitate. Așadar, aflat între oglinzi paralele, într-un du-te-vino între *realitatea* convenționalului social și *realul* manifestării scenice, teatrul evocă dublul, cel pe care îl pomenea și Artaud, în efortul depășirii imediatului, un dublu „al materiei și al îngroșării ideii”, prezent „în limburile incandescente ale viitorului”¹⁵. În acest sens, dacă omul de rând urmărește jaloanele realității în sfera socialului și compensează neliniștile irealității prin producțiile imaginarului, în teatru actorul va reflecta viața într-o formă proprie, iar spectatorul va întâlni alteritatea din *celălalt*, încercând cu sens acea „arealitate” a artei la care se referea Tudor Vianu. Astfel, magia teatrului se traduce ca proces de metamorfozare continuă a realității și de reprezentare a ceea ce doar irealul găzduiește, cu alte cuvinte, dă sens unei „arealități” a teatrului, al cărui țel este *înțelegerea în absența cunoașterii*¹⁶.

4. Împotriva „gimnasticii senzoriale”

Căutând să surprindă esența teatrului, regizorul polonez propune eliminarea a tot ceea ce este artificial, indiferent și independent de utilitatea sau importanța scenică. Mai mult, în conturarea viziunii sale, el va căuta să renunțe



14. Jacques Derrida, *Expoziții*, convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, prefață de Aurel Codoban, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2001, p. 13.

15. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997, p. 43.

16. Cf. Tudor Vianu, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru literatură, 1968, pp. 112-113.

la principiile deja clișeizate pe care se sprijină arta teatrală. Spre exemplu, subliniind la ce anume ar trebui să se renunțe în arta spectacolului, Grotowski susține eliminarea efectelor de lumină și a recuzitei, care, din motive evidente, nu se poate realiza cu totul. Avem nevoie de păstrarea unei lumini care să facă posibil un prag minim senzorial, strict necesar procesului de receptare, așa cum avem nevoie de câteva elemente minimale de decor pentru susținerea reprezentației. La fel se întâmplă și cu eliminarea efectelor muzicale, ori a celor realizate cu ajutorul scenografiei. Și aici avem nevoie de ceea ce am numit a fi pragul minim senzorial. Cu toate acestea, Grotowski propune evitarea „gimnasticii senzoriale” și manifestarea necontrolată a sentimentelor, afirmând că acestea nu au ce căuta în „Teatrul Laborator”, atâta timp cât nu putem stabili cu precizie o analogie între emoții și senzații: „Actorul nu trebuie să-și utilizeze organismul pentru a ilustra o «mișcare a sufletului», el trebuie să facă această mișcare cu organismul său”¹⁷. Prin eliberarea scenei de tot ceea ce este vătămător ființei, au rămas în preocuparea lui Grotowski doar actorii și spectatorii, dedicați unor situații particulare artelor spectacolului, prin care sunt reformulate imperati-vele dialogului teatral prin intermediul gestului, al mimicii și al unui limbaj discursiv distinct de cel prozaic. În viziunea regizorului polonez, aceste relații, manifestate în unicitatea lor, dau măsura însemnătății „actului total” al teatrului.

Eliminarea rugozităților expresiei și configurarea acesteia în termenii acțiunii fizice constituie pilonii „teatrului sărac” și ai „doctrinei” teatrului grotowskian. Însă, în creația regizorului polonez, „expresia” nu trimite la *forma* unui conținut ontic, ci la o *cale* prin care se poate ajunge la esența operei. Totodată, dacă teatrul se descrie ca „sărac”, aceasta nu presupune și abandonarea resurselor corporale, de care actorul trebuie să ia act și să profite din plin. Renunțând la artificiiile jocului, actorul este nevoit să își compună o mască „organică”, ceea ce implică, pe lângă o tehnică obținută în urma unui antrenament susținut, și o înțelegere sincretică a



17. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 57.

procesului de creație. Este, poate, primul pas al actorului în dobândirea unui limbaj definitoriu pentru artele spectacolului și spre o „spovedanie“ ce invocă un public „anume ales“, cum ar spune Camil Petrescu.

Există, însă, și elemente proprii *artei* teatrale, la care Grotowski nu a vrut (sau nu a putut) să renunțe în cadrul Teatrului Laborator: „variația infinită a relațiilor actor/ spectator“, sondarea (involuntară a) expresiei artistice, în acord cu principiile esteticii și ale frumosului, controlul pragului minim senzorial, necesitatea de a testa limitele somatice ale actorilor, „pentru a umple golul din noi – pentru a ne împlini“. Acestea reprezintă doar câteva dintre elementele indispensabile artei teatrului și care dau valoare întâlnirii dintre actori și public¹⁸. Sprijinindu-se pe pilonii metodei lui Stanislavski, Grotowski este interesat de corpul actorului, invocând singurătatea ființei, o singurătate pe care *performer*-ul încearcă să o depășească prin antrenament, spontaneitate, introspecție și cunoaștere de sine. Ca tehnică, este propusă *via negativa*, o formă radicală prin care sunt înlăturate blocajele mentale și corporale ale interpretului. Înțelegând „ce nu trebuie să facă“, actorul va elimina și „dresajul“ din antrenamentul scenic, făcând în acest fel posibilă spontaneitatea creatoare. Putem vorbi aici și de o autentică transgresiune, în termenii lui Jean-Paul Sartre, de ieșire din sine, pentru a se depăși pe sine grație întâlnirii cu un altul.

Același principiu este aplicat și în cazul relațiilor pe care le presupune arta teatrului: tot ceea ce se dovedește inutil sau chiar pernicios este eliminat din jocul actorilor. Aducând la lumină doar elementele vitale *dramei*, Grotowski favorizează relația directă dintre scenă și sală, întâlnirea în actul sacru al reprezentației, pe „portativul“ notelor vieții. Această „redefinire a relație scenice“ face posibil un moment aparte, în care acțiunea se răsfânge în întreaga arie de joc și, de aici, în sală, printre spectatori, descriind aria teatrală ca spațiu al vieții. Accentul cade, așa cum susține Sorin Crișan, pe „autenticitatea întâlnirilor“: „Prin teatrul pe care l-a practicat, Grotowski a redefinit relația scenică, insistând asupra



18. Cf. *ibidem*, pp. 10-13.

autenticității întâlnirilor, pentru ca mai apoi să anunțe un «teatru al izvoarelor», în fapt un teatru al surselor vieții. [...] Prin noua sa formulă teatrală, Grotowski a dorit să elimine cu totul distanța dintre public și scenă, susținând importanța experiențelor comune¹⁹. Însă această manieră de a redefini relația scenică nu orientează procesul de creație doar dinspre scenă spre sală, ci și dinspre cei care privesc spre cei care, în actul sacru al scenei, își deschid rănilor trecutului. Participarea spectatorului la joc este confirmată de acceptarea convenției teatrale și de imaginația celui care privește, dând sens dialogului dintre actanți. Dezgolirea sinelui și expunerea fără rest – act asemănător cu cel al transei! – confirmă existența unor „impulsuri spirituale” imposibil de reprezentat în afara artei scenice. În creația lui Grotowski, compoziția nu este cu totul străină de cea a teatrului de artă, dar se consacră căutării sinelui actorului-personaj, antrenând mișcările abisale ale ființei și confruntarea cu celălalt, cu spectatorul. La rândul său, acesta se descoperă pe sine în gestul teatral, într-un spațiu al proximității, în „locul care se vede” și care – ne face atenți regizorul – dezvăluie ființa.

Vocea actorului are valențele unui cântec, așa cum mișcările corpului și pașii făcuți întrețin ritmul muzicii, ca într-o compoziție riguros matematică. Astfel, Grotowski face o analogie între teatru și muzica unei orchestre, din dorința de a sublinia necesitatea sincronizării elementelor spectacolului, amendând – asemenea lui Antonin Artaud – literaritatea textelor dramatice, cărora le conferă statutul de canavale, pe baza cărora se construiesc gesturile și mișcările actanților. Tot astfel, corpul actorului pretinde a fi „acordat”, asemenea instrumentelor muzicale, pentru a face posibilă exhibarea sinelui și, totodată, pentru a permite jubilarea spiritului creator și a sufletului sensibil, chiar și atunci când tema spectacolului este cea a disperării și a suferinței. Pe această direcție, nici utilizarea unei surse de lumină, cu ajutorul căreia poate fi urmărită mișcarea scenică, nu trebuie să aibă ca scop efectul scenic, ci relevarea zonelor ascunse ale sufletului, ceea



19. Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, pp. 249-250.

ce este marginalizat, reprimat sau uitat. Mișcările corpului actorului și jocul de lumini și umbre pe care acesta îl generează sunt necesare purificării, renașterii și, în cele din urmă sacralizării spațiului de joc, fără a afecta aducerea aminte, memoria, ilustrarea adevărului despre sine. Efectul de *iluminare*, condus până la momentul dinamitării (al „incendierii”) avatarurilor existenței stă la îndemâna actorului, nefiind un atribut al tehnicii teatrale, ci al introspecției. Întregul proces creator al actorului, dacă este cu adevărat autentic, radiază din străfundurile ființei, strălucind mai puternic decât orice altă sursă exterioară: „Nu există o diferență în timp între impulsul «interior» și reacția «exterioară», în așa fel încât impulsul este în același timp reacție. Impulsul și acțiunea acționează împreună: corpul dispăre, arde și spectatorul nu vede decât o serie de impulsuri vizibile”²⁰.

5. „Dezlănțuire și cruzime”

În teatrul lui Grotowski, actorul manifestă o dorință profundă de a redescoperi libertatea de expresie în forma sa „pură”, prin revelația jocului. Urmărind ideea salvării ființei prin teatru, regizorul a alăturat tema depășirii de sine și cea a descoperirii de sine, prin „dezlănțuire și cruzime” (soluții preluate de la Artaud), „când simțim că actorul se ridică până la nivelul optim al vocației sale, când e în măsură să depășească barierele obișnuite, când realizează pe deplin un act de sinceritate, de dezvăluire de sine, de deschidere, de dăruire chiar și într-un act extrem, solemn, când nu dă înapoi în fața niciunei bariere de etică socială”²¹. Prin teatrul pe care l-a practicat și prin proiectele sale adiacente, Grotowski a căutat să reveleze „începutul”, timpul și spațiul dintâi al omului. Redescoperind sursa artelor spectacolului, spiritul eminent creator al ființei umane, regizorul a dat naștere unui „teatru al izvoarelor”. Actul artistic promovează descoperirea „stării de început” și astfel devine un mijloc prin care putem găsi răspunsuri la întrebările legate de destinul omului și de miracolul existenței.



20. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, ed. cit., p. 10.

21. Idem, *Teatru și ritual*, ed. cit., p. 112.

Unul dintre aspectele semnificative ale creației regizorului polonez leagă datele corporalității de cele ale interiorității ființei. Astfel, corpul este considerat vehicul de manifestare a spiritului, eliberând actorul de clișeele convenționalului social și de limbajul cu care suntem obișnuiți în viața de zi cu zi, dând măsura vitalității trăirilor și a expresiei scenice. De aceea, în timpul spectacolului, actorul lui Grotowski se află în căutarea expresiei creatoare, originare, lipsită de artificii deformatoare ale lumii consumerismului, ocolind simulacrul, ceea ce, în opinia regizorului, îl apropie de sfințenie. Pentru a se recunoaște în celălalt (în spectator), actorul se sacrifică pe sine și își abandonează corpul emoțiilor, ceea ce, în parte, apropie doctrina regizorului polonez de concepția lui Aristotel cu privire la catharsis, la epurarea sufletului și la golirea trupului de energiile indezirabile. Această locuire temporară a unui altul, din care sinele a fost excavat, necesită eliberarea corpului de teama sacrificiului și de rezistența la transformare. Impresia pe care actorul trebuie să o facă spectatorului nu vizează surprinderea senzorială a celuiilalt, ci iluminarea și *locuirea împreună*, în ambianța unei agape.

Bibliografie:

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
- BANDA, Daniel; MOURE, José (coord.), *Le Cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, 2008.
- CRÎȘAN, Sorin, *Teatru de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007.
- DERRIDA, Jacques, *Expoziții*, convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, prefață de Aurel Codoban, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureanu, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura Unitext, 1998.

- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei R.P.R., 1965.
- LOMBI, Émily, „«Vers un théâtre pauvre». Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski“, în *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, numéro zéro, avril 2010, pp. 26-33.
- PÉPIN, Charles, *Întâlnirea. O filosofie*, traducere din limba franceză de Valentin Protopopescu, București, Editura Trei, 2021.
- PLUTA, Izabella, „L'Espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique: prémices d'une méthodologie“, în *Ligeia*, nr. 1 (137-140), 2015, pp. 47-58.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- VIANU, Tudor, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru literatură, 1968.
- WARNET, Jean-Manuel, *Les laboratoires. Une histoire du théâtre*, Lavérune, Éditions L'Entretemps, coll. „Les Voies de l'acteur“, 2013.
- WINNICOTT, Donald, *Opere*, vol. 6: *Joc și realitate*, traducere din engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2006.

PESCĂRUȘUL DE A.P. CEHOV ȘI FACTORII VISULUI TEORETIZAȚI DE SIGMUND FREUD¹

Maria Manolescu Borșa

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.06

Abstract

*Chekhov's "The Seagull" and Freud's
mechanisms of dream-work*

In this section from her PhD thesis (work in progress), *The Dramaturgy of Liminality: from the rewriting of the ritual to the rewriting of the theatre play*, Maria Manolescu Borșa analyses Chekhov's *The Seagull*. The play is analysed from the perspective of liminality, a term borrowed from Arnold van Gennep that Victor Turner, together with Richard Schechner, consacrated both in antropology and Performing Studies during the sixties and seventies. While the whole thesis aims to reframe the concept of liminality in the context of Drama Studies and test its efficacy in playwrighting, this section analyses how the four factors of dream-work discovered by Sigmund Freud (condensation, displacement, visual quality and secondary revision) could become an instrument for the playwright interested in dramatising the liminal phases of individual characters or groups, and, more specifically, how Freud's four factors of dream creation are put to work in Chekhov's *The Seagull*.

Keywords:

*the dramaturgy of liminality, The Seagull, condensation,
displacement, Sigmund Freud*



1. Acest articol este un fragment din *Dramaturgia liminalității*, lu-

Între 1906 și 1907, S. Freud a scris două eseuri (al doilea bazat pe o conferință) de importanță pentru autorii dramatici și scriitori. Este vorba despre *Psihopați pe scenă și Scriitorul și activitatea fantasmatică*. Firul roșu ce le unește ar fi asemănarea dintre procesul de creație al dramaturgilor și scriitorilor cu jocul copiilor – o asemănare de maxim interes și pentru Richard Schechner. Mai departe, cele două eseuri se despart, primul arătând trei condiții prin care dramaturgul poate face în așa fel încât personajele psihotice să fie acceptate de public. Printr-o foarte succintă analiză a piesei *Hamlet*, Freud arată că eroul psihopat trebuie să nu fie astfel de la început, ci să devină pe parcurs (mai exact, să traverseze o etapă liminală², așa adăuga eu), că trebuie ca tendința refulată să fie comună multor oameni, și ca „tendința care luptă să pătrundă în conștiință să nu primească un nume, oricât de ușor ar putea fi recunoscută, așa încât procesul să se repete în spectator, fără ca el să-și fixeze atenția asupra lui”³, efect ce se poate obține printr-un primat al sentimentelor asupra lucidității.



crarea mea de doctorat, în lucru, și va apărea în această lucrare ca atare, sau într-o formă ușor modificată.

2. Termen folosit de antropologul Arnold van Gennep în *Riturile de trecere*, având originea în latinescul *limen* (prag), și desemnând inițial perioada de mijloc din riturile de trecere, fie ele individuale sau de grup, *liminalitatea* desemnează o etapă de transformare marcată de confuzie și dezorientare. Acest concept stă la baza unui anumit tip de dramaturgie pe care-l denumesc în lucrarea mea de doctorat *dramaturgia liminalității* și îl analizez pe larg, pe o plajă diferită de texte dramatice.

Îmi este imposibil să rezum aici, anticipând, sensul larg al acestui concept, de care mă ocup pe parcursul unei întregi lucrări, însă voi încerca să dau o definiție extrem de simplificată, pentru o mai bună înțelegere a acestui articol: *Piesa liminală* este o *fabula* ce dramatizează o *experiență liminală* (adică de *trecere*, în accepțiunea antropologilor Arnold van Gennep și Victor Turner), ce începe cu o *breșă*, ca în drama socială a lui Victor Turner, sau cu un *incident declanșator*, precum cel teoretizat în manualele de dramaturgie și regie de Lajos Egri, Robert McKee și Katie Mitchell. Prin această experiență pot trece un personaj, un grup de personaje sau o întreagă societate, ce se confruntă cu o *transformare identitară* dorită sau nedorită, reușită sau eșuată.

3. Sigmund Freud, „Psihopați pe scenă” în Sigmund Freud, *Opere esențiale 10: Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și

În al doilea eseu, Freud insistă pe asemănarea dintre jocul copilului, fantasma adolescentului și a adultului – prilej de subliniere a etimologiei dramatice a lui *Spiel* (joc, play) – și activitatea fantasmatică a scriitorului, considerat și „om «care visează cu ochii deschiși»”⁴, dar și între asemănarea dintre vise și fantasme, care sunt numite și „vise diurne”, ambele reprezentând „împliniri ale dorințelor”⁵, ce pot fi de două tipuri: ambițioase și erotice. Totuși, Freud avertizează asupra senzației de neplăcere și respingere creată în cititor atunci când autorul și-ar dezvălui propriile reverii, și arată că această capcană poate fi evitată de fiecare autor printr-un procedeu secret, propria *ars poetica*, adică „tehnica de a depăși acea repugnanță a cărei explicație trebuie căutată în granițele existente între un eu și altul”⁶, ale cărei (cel puțin două) procedee pot fi întrevăzute: „Prin modificări și deghizări, scriitorul atenuază caracterul egoist al reveriei sale, reușind astfel să ne câștige prin plăcerea pur formală, adică estetică, pe care ne-o provoacă întruchiparea fantasmelor sale. Numim *plăcere preliminară* sau *premiu de seducție* această plăcere care ne este oferită în vederea obținerii unei plăceri și mai intense, provenite din surse sufletești profunde”⁷.

Chiar dacă în niciunul dintre cele două eseuri Freud nu face o paralelă directă cu factorii visului, pe care îi analizase în urmă cu șapte ani în seminală sa lucrare *Interpretarea viselor*, consider că a treia condiție pentru reprezentarea personajului psihopat prezentată în *Psihopați pe scenă*, și anume ca tendința refulată să nu fie reprezentată explicit, precum și cele două procedee ale scriitorului care își maschează propriile reverii prin modificări și deghizări, din *Scriitorul și activitatea fantasmatică*, seamănă nespus cu trei dintre factorii travaliului visului, așa cum au fost descriși în *Interpretarea*



note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017, p. 16.

4. Sigmund Freud, „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, în *ibidem*, p. 119.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*, p. 122.

7. *Ibidem*, p. 123.

viselor, respectiv factorii de deplasare, condensare și elabore secundară – al patrulea fiind luarea în considerare a reprezentabilității.

Este binecunoscută premisa de la care pornește această *opera magna* a lui Freud, numită de el însuși în prefața la cea de-a treia ediție în limba engleză din 1931 drept „cea mai valoroasă dintre toate descoperirile pe care am avut șansa să le fac”⁸: „Visul este împlinirea (deghizată) a unei dorințe (reprimată, refulate)”⁹, inclusiv visele penibile fiind deghizarea unui conținut dorit¹⁰, iar „visele de contradorință” exprimând chiar dorința pacientului de a contrazice, în terapie, opinia lui Freud. Mai există câteva *insight*-uri interesante pentru tema noastră, cum ar fi că „visul dramatizează o idee”¹¹, că „pentru fiecare vis există un stimul din acele trăiri peste care «nu a trecut nicio noapte»”¹² și că „interpretarea viselor este însă Via regia spre cunoașterea inconștientului în viața psihică”¹³. În ceea ce privește materialul și sursele visului, Freud arată că „visul preferă impresiile zilelor precedente”¹⁴, alegând de obicei detalii minore, neluate în seamă de memoria din stare de veghe, dar și impresii sau particularități din copilărie.

De maxim interes pentru autorii dramatici consider însă că pot fi cei patru factori ai travaliului visului: travaliul de condensare, travaliul de deplasare, luarea în considerare a reprezentabilității și elaborarea secundară.

Fiecare dintre acești factori sunt explicați prin analiza mai multor vise, atât ale lui Freud (începând cu celebrul *Injectia Irmei*, vis a cărui interpretare Freud a privit-o ca pe revelația interpretării viselor), dar și ale cunoscuților sau pacienților săi. În cele ce urmează, voi proceda asemenea lui Freud: așa



8. Sigmund Freud, *Opere esențiale 2: Interpretarea viselor*, traducere din germană Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017, p. 21.

9. *Ibidem*, p. 205.

10. *Ibidem*, p. 189.

11. *Ibidem*, p. 79 (citându-l și asumându-și vorbele lui Heinrich Spitta).

12. *Ibidem*, p. 261.

13. *Ibidem*, p. 692.

14. *Ibidem*, p. 209.

cum el exemplifica cu propriile vise, sau cu visele pacienților săi, eu voi prezenta câte unul dintre factori, oferind exemple din *Pescărușul* de Cehov, pentru ca, în secțiunea imediat următoare, să reiau demonstrația, de această dată cu referire la *Top Girls* de Caryl Churchill.

Primul factor, travaliul de condensare, reprezintă acel mecanism prin care o imagine sau un element al visului (personaj, obiect etc.) poate conține în același timp mai multe sentimente, persoane, amintiri, gânduri. Spre exemplu, în visul Irmei, Irma din vis este în același timp Irma, cât și o prietenă de-a sa (de la care împrumută poziția din fața ferestrei, simptome identificate de Freud și faptul că, spre deosebire de Irma adevărată, „ea arăta palidă și buhăită”¹⁵, precum respectiva prietenă). În Irma din vis, Freud recunoaște și semnamente ale propriei sale soții – durerea de burtă, jena față de el ca medic. Acest tip de personaj creat, prin travaliul de condensare, din elemente împrumutate de la mai mulți oameni, Freud îl numește „persoană-colectivă”. Travaliul de condensare nu se referă însă doar la personaje din vis, ci și la obiecte, precum monografia botanică din alt vis al lui Freud, care condensează foarte multe idei și trimiteri (o monografie văzută într-o vitrină în pre-ziua visului, amintiri despre o doamnă „înfloritoare” și o pacientă numită Flora¹⁶ etc.). Astfel de elemente devin „puncte nodale” în care se întâlnesc foarte multe dintre gândurile visului, pentru că ele sunt *polisemantice* în raport cu interpretarea visului¹⁷.

Istoria teatrului este plină de exemple despre cum autorii dramatici își construiesc personajele ca pe astfel de persoane-colective. Chiar Freud pomenește mai devreme în carte (ca exemplu de cum își găsesc scriitorii inspirație în propria viață) faptul că personajul Hamlet este un rezultat al îmbinării doliului recent după tatăl lui Shakespeare cu imaginea fiului său Hamnet¹⁸, iar romanul *Hamnet* al scriitoarei britanice



15. *Ibidem*, p. 153.

16. *Ibidem*, p. 339.

17. *Ibidem*, p. 340.

18. *Ibidem*, p. 321.

Maggie O'Farrell este un exemplu extrem de inspirat de romanțare a vieții dramaturgului în oglindă cu un proces creativ bazat intens pe condensare. La polul opus, de două ori mai departe de *visătorul-autor*, romanul *un nor în formă de cămilă* al Alinei Nelega epicizează și contemporaneizează *Hamlet* – dar despre procesul de rescriere al unei opere cunoscute voi reveni într-o secțiune următoare dedicată *amestecului conceptual*, un instrument deloc străin de factorii visului, așa cum voi arăta.

Dintre piesele antologice, prima care îmi vine în minte legat de travaliul de condensare este *Pescărușul* lui Cehov. Piesă a liminalității, *Pescărușul* descrie, după mine, o *trecere* către maturizare (*coming of age* sau *Buildingsroman*). În lectura mea (a dramaturgiei liminalității), Treplev și Nina sunt cei doi novici care, ratând un posibil *communitas*¹⁹, se luptă individual cu criza adolescentină a fidelității, cum ar spune psihologul Erik Erikson. Ambii caută o afiliere la un tip de valori artistice. De altfel, Richard Gilman, în seminalul său studiu *The Making of Modern Drama*, exprimă foarte bine rolul acestui cuplu: „Imaginea decisivă a dramei stă în existențele opuse ale lui Konstantin și a Ninei”²⁰, Konstantin ducându-și cariera în spiritul milei de sine și al iluziilor literare romantice, în timp ce Nina își asumă cariera cu devoțiune, claritate și energie. Astfel, sinuciderea lui Treplev e o demisie din viață, o dorință să fie scutit de încercări, un eșec al depășirii crizei vârstei, un eșec al reintegrării, ca adult, după traversarea perioadei liminale a călătoriei eroului, a descoperirii de sine. *Pescărușul*, deși poate cea mai clasică piesă a lui Cehov ca structură, inovează – arată Gilman – prin faptul că marile momente dramatice (aventura Ninei cu Trigorin, sinuciderea lui Treplev) au loc în afara scenei, evitându-se, astfel,



19. *Communitas* e numele dat de Victor Turner formei de organizare anti-ierarhice, bazate pe egalitate, ce pune sub semnul întrebării normele sociale, care se naște spontan în timpul riturilor de elevare sau inversiune a statusului.

20. Richard Gilman, *The Making of Modern Drama. A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974, p. 134 (trad. mea, la fel ca în cazul tuturor citatelor traduse din ediții în limba engleză).

melodrama. I-am putea asemăna structura cu călătoria eroiului: doi eroi se luptă cu încercările de pe drumul maturizării și al împlinirii artistice. Nina reușește, fiind reintegrată în realitate, pe când Treplev eșuează, evadând din etapa liminală prin sinucidere. Astfel, piesa aparține *traseului de viață* teoretizat de Schechner, amintind de riturile de inițiere, axate pe individ.

Spre deosebire de *Pescărușul*, *Trei surori* este mai degrabă axată pe riturile calendaristice, orientate pe comunitate: un personaj colectiv, acte bazate pe mari evenimente colective (aniversare, plecarea regimentului) și drame sociale (incendiu, duel). Este mai degrabă o piesă a *ritmului vieții*, cum spunea Schechner, la fel ca *Așteptându-l pe Godot*, piesă cu care, de altfel, Richard Gilman îi găsește multe în comun ultimei piese a lui Cehov: inacțiune umplută cu multe vorbe, ceva căutat care nu e găsit, în timp ce altceva, existent, dar nerecunoscut, este păstrat, iar lupta cea mare se duce cu același monstru, timpul, căruia și Cehov, și Beckett îi refuză prerogativele²¹.

Legat de rit de inițiere, un detaliu semnificativ mi se pare felul în care Nina se leapădă de trei ori de numele său metaforic, provizoriu, de novice („pescăruș”). În celebrul său monolog din ultimul act, Nina repetă de trei ori „Sunt un pescăruș... Nu”²².

Într-o altă analiză seminală a *Pescărușului*, „The Seagull: the Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave”, Robert Louis Jackson atrage atenția asupra liminalității situației lui Treplev, care e exprimată, sau pusă în abis de el însuși, prin piesa de teatru pe care o prezintă publicului vieții sale. Este vorba despre dramatizarea, în limbaj mitopoetic, a unei stări delicate aflate între viață și moarte (un posibil spațiu alb, în accepțiunea antropologului David Le Breton), o dramatizare a vieții și a creației neeliberate, care este în același timp „o auto-dramatizare. Autorul Konstantin nu doar că proiectează o viziune a unui univers într-un limb biologic; el, sau alter



21. *Ibidem*, p. 148.

22. A.P. Cehov, *Pescărușul*, traducerea și adaptarea Maria Dinescu și Andrei Șerban, Editura LiterNet 2007, p. 143, <https://editura.liter-net.ro/descarcare/223/pdf/Anton-Pavlovici-Cehov/Pescarusul.html>, consultat la 07.04.2022.

ego-ul său, îl și înlocuiește. Dar ce nu e foarte clar, sau stabilit, este statutul poetului-narator în legenda creată de el²³.

Dar Cehov știe exact care este locul său – împărțit, atât etic (în sensul lipsei de părtinire), cât și la propriu, între personaje sale, Cehov folosește din plin metoda *condensării* sau a persoanei colective. În primul rând, se pune pe sine însuși, ca scriitor, atât în Treplev, cu experiențele și nesiguranțele începutului, dar și cu proverbiale sa neafiliere ideologică („Eu nu cred [în teatru, n.m.] și nici nu știu care e vocația mea²⁴), cât și în Trigorin. Într-o scrisoare adresată fratelui său, Aleksandr Pavlovici Cehov, în 10 mai 1886, îi dă ca exemplu de descriere reușită din natură acea descriere care evită clișeele și care reține particularitățile mărunte: „de exemplu, vei avea o noapte cu lună, dacă vei scrie că pe stăvilarul de la moară licărea ca o steluță strălucitoare un ciob de la o sticlă spartă²⁵. Nouă ani mai târziu, scriind *Pescărușul*, Cehov îi va atribui talentul de a surprinde aceste detalii lui Trigorin, talent văzut și invidiat de Treplev: „Trigorin și-a găsit mijloacele, ce-i pasă... La el, pe dig sclipește gâtul unei sticle sparte, roata morii își aruncă umbra întunecată – și noaptea cu lună e gata²⁶.

Pe lângă Cehov, Treplev conține în el un alt om în carne și oase: „pictorul Levitan cu dificilele lui stări sufletești²⁷, așa cum ne arată Henri Troyat în biografia lui Cehov. Inițial, aventura extraconjugală a lui Levitan a fost descrisă în povestirea *Zvăpăiata*, suficient de transparent încât Levitan să se supere și să-l provoace pe Cehov la duel, la fel cum, în *Pescărușul*, Treplev îl va provoca pe Trigorin. Ulterior, cei doi prieteni



23. Robert Louis Jackson, „The Seagull: the Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave“, în Robert Louis Jackson (coord.) *Chekhov. A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, p. 100.

24. A.P. Cehov, *Pescărușul*, ed. cit., p. 146.

25. A.P. Cehov, *O viață în scrisori: Corespondență (1879-1890)*, ediție îngrijită, traducere din limba rusă, note, comentarii și prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Editura Polirom, 2018, p. 94.

26. A.P. Cehov, *Pescărușul*, ed. cit., p. 141.

27. Henri Troyat, *Cehov*, traducere de Marina Vazaca, Iași, Editura Polirom, 2021, p. 192.

s-au împăcat și Cehov, la fel ca Trigorin, „i-a întins mâna”²⁸. Însă asemănările nu se opresc aici: angrenat într-o nouă aventură sentimentală, Levitan s-a împușcat, reușind însă doar să-și zgârie pielea capului, exact așa cum va face Treplev în piesă. Îndrăznesc să speculez că peisajele melancolice ale lui Levitan au dat mult din atmosfera și decorul *Pescărușului*, în timp ce însuși titlul piesei este rezultatul unui proces de condensare: într-o zi, Cehov și Levitan au fost la vânătoare de becațe, Levitan a rănit una, și, „nesimțindu-se în stare să-i dea lovitura de grație, l-a rugat pe Cehov să o facă în locul lui”²⁹. Cehov a acceptat în cele din urmă, lovind-o cu patul puștii și scriindu-i lui Suvorin că „așa s-a dus de pe lume o creatură minunată și blândă”³⁰. Este limpede că intensul moment a fost o piatră de temelie a piesei în care doi bărbați, doi artiști, unul mai melancolic și celălalt mai cinic, reușesc împreună să vâneze o pasăre. De altfel, pasărea este și metafora pe care Cehov o folosește într-o scrisoare de dragoste adresată frumoasei Lika Mizinova, celei care va deveni în piesă Nina. „Dragostea mea nu e un soare și nu aduce fericire nici păsării pe care o iubesc, nici mie. [...] Iubesc în dumneata suferințele mele trecute și tinerețea pierdută”³¹. Asemenea Ninei, Lika iubea la început un scriitor (pe Cehov), pentru ca apoi să se reorienteze către alt bărbat. Vom vedea însă ceva mai jos că motivele ei sunt diferite de ale Ninei, motivele din piesă fiind schimbate potrivit unui alt factor al visului. La fel ca Nina, Lika a plecat după un bărbat însurat, Potapenko, cu care a avut o fetiță. Și, exact ca în cazul Ninei, după ce Potapenko a părăsit-o, fetița frumoasei Lika a murit. Primii cititori ai piesei au descoperit în intrigă povestea Ninei, precum și o altă asemănare, între soția legitimă a lui Potapenko și Arkadina³². Din fericire, Lika nu s-a supărat, scriindu-i lui Cehov că cei din jurul ei au recunoscut-o în personaj, considerând și că felul în care a fost descrisă, într-un portret duios și măgulitor,



28. *Ibidem*, p. 216.

29. *Ibidem*, p. 192.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*, p. 194.

32. *Ibidem*, p. 225.

o răzbună în fața suferințelor amoroase pricinuite de Potapenko – el însuși deloc deranjat de asemănare, atunci când Cehov i-a trimis piesa, nesigur din cauza faptului că Nemirovici-Dancenko și alții au considerat jenante asemănările³³. Cu totul altfel însă a stat situația în privința condensărilor folosite de Ibsen în *Nora*, pe care Tolstoi a susținut, în fața lui Suvorin, că Cehov l-a pasișat în *Pescărușul*³⁴.

Alte cazuri de condensare sunt unchiul cel bătrân și bolnav pe care-l vizitează Cehov în perioada scrierii piesei, ecoul fiind unchiul Sorin și proximitatea sfârșitului său, precum este și medalionul pe care Nina i-l oferă lui Trigorin în piesă: Cehov primise un asemenea medalion de la o admiratoare puțin cam sâcâitoare, Lidia Avilova, căreia rândurile indicate în piesă i-au vorbit direct, fiind o referință la volumul ei de povestiri și, în același timp, și invers decât în piesă, o respingere a avansurilor ei. Această inversare a sensului din viață ne duce cu gândul la al doilea factor al visului, deplasarea.

Travaliul de deplasare reprezintă elementul mistificator la care se referise Freud în *Scritorul și activitatea fantasmatică* atunci când vorbise despre „modificări și deghizări“. Este procedeul prin care visul își ascunde conținutul esențial, care „nici nu are nevoie să fie reprezentat în vis“³⁵, concentrându-se mai degrabă pe alte elemente, mai degrabă minore, aleatorii, stimuli recenți, așa cum, în visul despre monografia botanică, elementul „botanic“ maschează tema relațiilor și a conflictelor dintre colegi, dar și tema unei investiții prea mari pe care visătorul, Freud, o face în pasiunile sale. Deplasarea constă și într-o antiteză – tocmai faptul că botanica nu se afla printre pasiunile visătorului o face o mască bună pentru a exprima și, în același timp, a ascunde tema unei pasiuni în care visătorul se investește prea mult. Această deformare onirică are ca scop păcălirea „cenzurii pe care o exercită în viața psihică una dintre instanțele psihice asupra alteia“³⁶. Astfel, pentru ca cenzorul interior să nu înțeleagă conținutul latent al visului,



33. *Ibidem*.

34. *Ibidem*, p. 238.

35. *Ibidem*, p. 364.

36. *Ibidem*, p. 367.

respectiv dorința refulată care se cere îndeplinită prin vis, „se impune ideea că în travaliul visului se manifestă o forță psihică ce despoaie pe de o parte elementele cu înaltă valoare psihică de intensitatea lor și pe de altă parte, *pe calea supradeterminării*, creează noi valențe pentru elementele de valoare redusă, care ajung apoi în conținutul visului. Dacă se întâmplă astfel, atunci în formarea visului au avut loc *transferul și deplasarea intensităților psihice* ale elementelor individuale, ca urmare a cărora apare diferența de text între conținutul și gândurile visului”³⁷.

Cred că această ascundere, mascare sau deghizare a conținutului este ceea ce numește Orhan Pamuk „centrul secret al romanului”: „A scrie un roman înseamnă a crea un centru care nu poate fi găsit în lumea înconjurătoare și a-l ascunde în interiorul peisajului – a juca o partidă de șah cu cititorul”³⁸. Pamuk susține că „ceea ce diferențiază romanul de restul narațiunilor literare este faptul că el are un centru secret”³⁹, cel mai asemănător lucru fiind pentru Pamuk „ceea ce Tolstoi numea sensul vieții”⁴⁰. Dar Pamuk compară romanul doar cu restul narațiunilor literare, fără a pomeni de cele dramatice (de *mythos*), iar genul de roman pe care-l explorează este tocmai *Buildugsroman*-ul, romanul devenirii și maturizării, al unei treceri, deci construit exact pe o intrigă a liminalității.

Revenind la travaliul de deplasare, acesta mistifică sau ascunde centrul secret al visului, ajutând elementele care ajung în vis „să se sustragă cenzurii rezistenței”⁴¹. Travaliul de condensare și travaliul de deplasare reprezintă, după Freud, cei mai importanți factori ai visului. În *Pescărușul*, un exemplu mai mic de deplasare este citatul la care face referire indicația de pe medalion (pagina 121, rândurile 11 și 12). Dacă, în piesă, mesajul de la Nina către Trigorin este unul de disponibilitate erotică și invitație („Dacă vei avea vreodată



37. *Ibidem*.

38. Orhan Pamuk, *Romancierul naiv și sentimental*, traducere din limba engleză Rebeca Turcuș, București, Editura Polirom, 2010, p. 145.

39. *Ibidem*, p. 26.

40. *Ibidem*, p. 28.

41. *Ibidem*, p. 368.

nevoie de viața mea, vino și ia-o⁴²⁾, în realitate mesajul lui Cehov către Lidia Avilova era exact opusul: „Nu se cade ca femeile tinere să meargă la bal mascat⁴³⁾.

Un caz de deplasare mult mai semnificativ este de găsit în relația Cehov-Lika, oglindită în perechea Treplev-Nina. În realitate, Cehov o respinge pe Lika și ea, din disperare, se aruncă în relația cu Potapenko. În piesă, are loc o importantă deplasare: cel respins este scriitorul, în timp ce fata îl părăsește pentru un scriitor matur și împlinit (prin condensare, tot Cehov). Pe lângă principiile elaborării secundare, al patrulea factor al visului, pe care îl voi dezvolta mai jos, această deplasare ar putea fi și rezultatul faptului că, după ce îi răspunsese rece Likăi, care-i cerea să o viziteze, părăsită și însărcinată, probabil că Cehov „avea unele remușcări la gândul că nu-i păsa de soarta Likăi⁴⁴⁾.

Îndrăznesc să speculez încă o deplasare mai adâncă și mai ascunsă: figura dominatoare a Arcadinei – care dictează ritmul gospodăriei, ideologia (teatrală) oficială și este atât dragonul, cât și gardianul aventurii de maturizare nereușite a lui Treplev –, conține ecouri din figura paternă a lui Cehov. Tatăl autoritar care, la fel ca Arcadina, dictează ritmul gospodăriei, ideologia (de astă dată religioasă) oficială, și care este atât dragonul, cât și gardianul aventurii de maturizare reușite a lui Cehov, era recunoscut pentru ieșirile lui temperamentale, chiar dacă mai violente decât ale Arcadinei, în a cărei figură patern-maternă Cehov a păstrat doar agresiunea emoțională. Tatăl era și cântăreț la biserică, și se pare că unul destul de bun (poate chiar cel de care îi vorbește Șamraev Arcadinei, într-un caz de dublă deplasare), de vreme ce dramaturgul recunoaște că „talentul l-am moștenit de la tata⁴⁵⁾, la fel cum Treplev îl moștenise de la Arcadina. Și, așa cum între vis și realitate apare o completă „răsturnare a valorilor psihice⁴⁶⁾,



42. A. P. Cehov, *Pescărușul*, ed. cit., p. 117.

43. *Ibidem*, p. 237.

44. *Ibidem*, p. 214.

45. *Ibidem*, p. 13.

46. Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, ed. cit., p. 319.

amintirile neplăcute despre intangibilul tată din copilăria lui Cehov se transformă în piesă în amintirile idealizate ale lui Treplev despre intangibila sa mamă.

Al treilea factor al visului, după Freud, este „luarea în considerare a reprezentabilității în materialul psihic particular de care se folosește visul”⁴⁷, adică reprezentarea unor idei abstracte prin imagini vizuale, cu care visul poate opera cu ușurință. Exemplul pe care îl dă Freud este ideea de a șlefui un pasaj de eseu, reprezentată vizual în vis drept lustruirea unei bucăți de lemn. Cel mai bun exemplu pe care l-aș putea da din *Pescărușul* este chiar pescărușul împăiat, simbolul central al textului. Imaginea lui, un pescăruș mort, vânat, este acea imagine ireductibilă la care Richard Gilman considera că se reduc piesele lui Ibsen. Sau acea „semnătură” de care vorbește părintele sociobiologiei, Edward O. Wilson, în *Originile creativității umane*: „Senzația de ansamblu a unei lucrări creative (să o numim semnătură) poate apărea la început sau la sfârșit, iar uneori după ce experiența ia sfârșit și e înmagazinată în memoria pe termen lung, devenind primul gând ce ne trece prin cap în mod conștient atunci când ne-o reamintim”⁴⁸.

Această semnătură, arată Edward O. Wilson, seamănă cu stimulul-semnal identificat de behavioriști în lumea animală – spre exemplu, felul în care burta peștilor ghidrin masculi devine roșie în timpul sezonului de împerechere, pentru marcarea teritoriului, ceea ce face ca orice pată roșie să stârnească agresivitatea la acești pești⁴⁹. Nu este, deci, întâmplător că un vizionar ca Cehov a folosit tocmai un animal drept simbol în semnătura piesei sale.

În plus, pescărușul trimite la animalul ucis ritualic în riturile sacrificiale – o identitate a Ninei trebuie să moară pentru ca ea să facă trecerea din etapa liminală către noua ei identitate matură, reintegrându-se în lume și integrându-se în societatea adulților, în timp ce Treplev se sacrifică



47. *Ibidem*, p. 406.

48. Edward O. Wilson, *Originile creativității umane*, traducere din engleză de Elena Drăgușin-Richard, București, Editura Humanitas, 2017, p. 42.

49. *Ibidem*, p. 43.

definitiv, prin sinucidere, fără a reuși să renască. În cazul lui, trecerea e eșuată. Acest aspect ritualic este un argument în plus pentru *dramaturgia liminalității* care caracterizează *Pescărușul* lui Cehov, și o ocazie bună să cercetăm puțin intersecția dintre factorii visului la Freud și proprietățile simbolurilor ritualice identificate de Victor Turner în *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Studiind ritualurile Ndembu, Victor Turner identifică trei proprietăți ale simbolurilor lor ritualice: condensarea, unificarea și polarizarea sensului. Condensarea simbolurilor ritualice identificată de Turner, la fel ca în factorii visului, înseamnă că „multe lucruri și acțiuni sunt reprezentate într-o singură formație”⁵⁰. Unificarea ar putea fi, de asemenea, inclusă în ceea ce Freud numește condensare, pentru că, așa cum simbolul conține mai multe sensuri, pe baza asemănării lor, și elementul condensat din vis condensează lucruri pe baza elementelor lor comune. Așa cum copacul de lapte Ndembu reprezintă și sâni, și lapte, și maternitate, și matrilinearitate, și învățare, dar și persistența culturii Ndembu, Irma din vis conține mai multe femei, unite însă de ipostaza de pacientă sau potențială pacientă a doctorului-vișător. Poate cel mai interesant aspect, însă, este polarizarea sensului. Astfel, arată Turner, toate simbolurile Ndembu au doi poli, fiecare cu un grup specific de semnificații. În acest sens, unul din poli se referă la semnificații etice, morale și sociale, principii de organizare socială, precum și norme și reguli inerente în relații structurale, în timp ce al doilea pol vizează fenomene și procese naturale și fiziologice. Turner le numește „polul ideologic” și „polul senzorial”⁵¹, acesta din urmă fiind legat de aspectul simbolului. Spre exemplu, copacul de lapte, numit așa datorită secreției lui de cauciuc lăptos, e asociat cu polul senzorial al laptelui și maternității, în timp ce polul ideologic trimite la matrilinear și cultura Ndembu în sine. Dacă ar fi să aplicăm conceptul lui Turner legat de polul senzorial și polul ideologic la simbolul pescărușului, atunci pescărușul în sine, ca pol senzorial, reprezintă „vânătoarea”



50. Victor Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, p. 28.

51. *Ibidem*.

propriu-zisă a Ninei, jocurile seducției lui Trigorin privite ca o vânătoare ce se lasă cu rănirea și suferința femeii – inclusiv sacrificiul fizic, prin moartea copilului ei conceput cu Trigorin –, în timp ce polul ideologic trimite către ritualul sacrificial prezent în unele rituri inițiatice, sacrificiul prin care Nina reușește, iar Treplev nu, procesul de maturizare. În orice caz, pescărușul este un simbol care conține ambii poli, piesa lui Cehov luând în considerare reprezentabilitatea exact ca în vis și punând pe aripile fragilei păsări iubitoare de libertate multe înțeleșuri adânci, la mai multe niveluri.

Al patrulea factor al visului, și ultimul, este elaborarea secundară. Freud remarcă faptul că, uneori, în gândurile visului se strecoară o judecată din starea de veghe despre întregul vis, și atunci „în vise se manifestă o forță psihică ce produce această coerență aparentă, supunând deci unei *elaborări secundare* materialul obținut prin interpretarea viselor”⁵². Această elaborare secundară, sau felul în care legăm prin sens și coerență întregul material dramatic, este ceva ce dramaturgul face oricum în mod conștient, și am văzut deja în prima parte tipuri de structuri dramatice, de la închisă la deschisă etc. Iar în ce privește *Pescărușul*, am discutat deja câteva opinii critice, dar și argumente personale care consider că situează piesa în zona dramaturgiei liminalității. Mi se pare însă deosebit de interesantă afirmația lui Freud că visele „par să aibă un sens, dar acest sens este și cel mai îndepărtat de adevărata semnificație a visului”⁵³, ceea ce îmi amintește din nou de centrul secret al romanului, teoretizat de Pamuk. Un alt *insight* legat nevoia noastră de elaborare secundară, discutat de Jonathan Gottschall în *Animalul povestitor*, este legat de un experiment medical realizat în 1962, când neurochirurgul Joseph Bogen a descoperit accidental „mintea povestitoare”⁵⁴. Încercând să ușureze crizele unui pacient cu epilepsie severă ce suferea de crize potențial fatale, neurochirurgul și pacientul au întreprins



52. *Ibidem*, p. 565.

53. *Ibidem*, p. 564.

54. Jonathan Gottschall, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, traducere de Smaranda Nistor, București, Editura Vellant, 2019, p. 121.

o încercare riscantă – scindarea creierului prin tăierea corpului calos, adică întreruperea comunicării dintre emisfera dreaptă și emisfera stângă –, încercare soldată din fericire cu succes pentru pacient, ale cărui crize s-au ameliorat, fără efecte secundare. Reușita a dus la o serie de experimente legate de creierul scindat, ale cărui pionier, potrivit lui Gottschall, a fost Michael Gazzaniga. El și colaboratorii săi „au identificat circuitele specializate din emisfera stângă care sunt responsabile pentru a da sens torentului de informații recepționate permanent din mediul înconjurător”⁵⁵. Acest set de circuite neuronale pune ordine în experiența trăită „sub forma unei povești, cu alte cuvinte”⁵⁶. Experimentele ce au urmat au arătat cum acționează acest povestitor din minte atunci când nu are suficiente informații. Pe scurt, informația vizuală văzută cu un ochi ajunge în emisfera opusă – ce vedem cu ochiul stâng ajunge în emisfera dreaptă și invers. Atunci când creierul este scindat, informația nu ajunge să circule între emisfere, rămânând în una singură. Spre exemplu, ochiului stâng, deci emisferei drepte, i se arăta o imagine pe care scria mesajul „mergi”. Participantul la experiment a început să meargă prin încăpere, dar, la întrebarea cercetătorului de ce a mers, a povestit că i s-a făcut sete și s-a dus să-și ia o Coca-Cola. Emisfera lui stângă, neștiind motivul pentru care a mers, a fabricat pe loc o poveste care să dea coerență acțiunilor. O serie de mai multe experimente similare au demonstrat înclinația emisferei stângi de a crea, cum ar fi zis Freud, o elaborare secundară. Se pare, deci, că suntem predispuși fiziologic la elaborarea, chiar și secundară, a unor narațiuni care să dea ordine și sens experiențelor pe care le trăim, făcându-ne astfel comprehensibilă *trecerea* prin întâmplările vieții, chiar dacă ea se întâmplă pe un drum pe care nu ne e deloc clar de ce l-am făcut.

De vreme ce pentru mine factorii par atât de limpede legați de procesul creației artistice și de vreme ce Freud a scris despre scriitori și activitatea lor fantasmatică, mi-am pus întrebarea de ce Freud însuși nu a trasat paralele mai clare între cei patru factori ai visului și creația artistică. Apoi,



55. *Ibidem*, p. 122.

56. *Ibidem*.

am descoperit că Otto Rank, prietenul, colaboratorul și discipolul lui Freud, care joacă, de altfel, un rol important și în visul Irmei, a contribuit în unele ediții ale *Interpretării viselor* cu un articol numit „Dreams and Poetry“. Ulterior, acest articol a fost înlăturat de Freud din versiunea definitivă a *Interpretării viselor* și a lipsit deci din traducerea în limba engleză, fiind tradus pentru prima dată în engleză în 2003, odată cu traducerea cărții Lydiei Marinelli, fostă curatoare a Muzeului Sigmund Freud din Viena (carte cosemnată cu Andreas Mayer), *Dreaming by the Book*, o carte despre istoria *Interpretării viselor*. Aici, este reprodus articolul lui Otto Rank, în care acesta citează o idee importantă a dramaturgului și traducătorului Ludwig Tieck, care, în prefața ediției germane din 1876 a piesei *Furtuna*, susține că Shakespeare „probabil s-a observat în visele sale și a aplicat ce a învățat acolo la poezia lui“⁵⁷, precum și că psihologul și poetul își pot spori mult experiența atunci când privesc spre procesul viselor. În același eseu, Rank amintește de faptul că filozoful Carl du Prel a descris procesul de condensare a unei serii de reprezentări în eseu *Despre psihologia poeziei lirice*, iar el însuși consideră că forțele și conținutul psihic sunt aceleași la poet și la visător, considerând că doar elaborarea secundară diferă, dar fără să precizeze cum⁵⁸.

Nu știu dacă îndepărtarea de Otto Rank și eliminarea acestui eseu din *Interpretarea viselor* l-a împiedicat pe Freud să elaboreze ulterior referitor la tema factorilor visului ca instrumente de creație artistică, dar am întâlnit ideea similitudinii celor două procese formulată explicit în studiul Taniei Zittoun și al lui Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, ce studiază operele de artă ca resurse simbolice care dau sens tradițiilor din viață. Am vorbit deja despre conceptele lor de *experiență proximală* și *experiență distală*, și de imaginația care funcționează ca o buclă. Studiul lor conține și un capitol intitulat „Imagination and dreaming“



57. Otto Rank, „Dreams and Poetry“, Apud Lydia Marinelli, Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*, translated by Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.

58. *Ibidem*, p. 218.

(„Imaginație și vis“), în care autorii descriu cei patru factori ai visului și afirmă că „dacă imaginația funcționează măcar puțin ca visul, ne putem imagina că «logica» imaginației folosește procese similare pentru a crea noi idei sau reprezentări“ și că „procesul semiotic prin care imaginația e construită poate fi identificat drept condensare, deplasare, reprezentare și sinteză“⁵⁹.

Împărtășesc din plin această convingere și fascinația pentru felul în care acești factori ai visului teoretizați de Freud trăiesc în cercetările de azi. Iar unul dintre domeniile în care ei au renăscut este domeniul științelor cognitive. Așa cum afirmă George Lakoff într-un articol dedicat noii teorii a metaforei, „ceea ce Freud a numit *simbolizare, deplasare, condensare și inversiune* par să fie aceleași mecanisme la care cercetătorii în științe cognitive se referă ca la *metaforă conceptuală, metonimie conceptuală, amestec conceptual și ironie*. Dar pe când Freud a privit aceste lucruri ca pe niște moduri iraționale ale procesului primar de gândire, cercetătorii științelor cognitive au descoperit că acestea sunt părți indispensabile ale gândului rațional obișnuit, care este în mare parte inconștient“⁶⁰.

Consider că studierea acestor concepte analizate de cercetătorii științelor cognitive reprezintă o oportunitate pentru autorii dramatici de a înțelege și folosi mai asumat aceste instrumente în arta lor și doresc să contribui la această cunoaștere, cercetând, într-un capitol dedicat din lucrarea mea de doctorat, instrumente precum *metafora conceptuală* și importanța ei pentru înțelegerea unor piese construite pe metaforă, precum *Orașul* lui Martin Crimp și *Beție* a lui Ivan Viripaev, respectiv *amestecul conceptual* și utilitatea lui în analiza rescrierilor unor piese antologice.



59. Tania Zittoun, Alex Gillespie, *Imagination in Human and Cultural Development*, London and New York, Routledge, 2016.

60. George Lakoff, *How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams*, University of California, 1997, accesat la data de 9 septembrie 2020, la <https://escholarship.org/uc/item/5f85g4bf>.

Bibliografie:

- CEHOV, Anton Pavlovici, *O viață în scrisori. Corespondență (1879-1890)*, ediție îngrijită, traducere din limba rusă, note, comentarii și prefață de Sorina Bălănescu, Iași, Editura Polirom, 2018.
- CEHOV, Anton Pavlovici, *Pescărușul*, traducerea și adaptarea Maria Dinescu și Andrei Șerban, Editura LiterNet 2007.
- FREUD, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 10: *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017.
- FREUD, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 2: *Interpretarea viselor*, traducere din germană Roxana Melnicu, notă asupra ediției Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017.
- GILMAN, Richard, *The Making of Modern Drama. A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- GOTTSCHALL, Jonathan, *Animalul povestitor. Cum ne fac poveștile oameni*, traducere de Smaranda Nistor, București, Editura Vellant, 2019.
- JACKSON, Robert Louis, „The Seagull: the Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave“, în Robert Louis Jackson (coord.), *Chekhov: A Collection of Critical Essays, Twentieth Century Views*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.
- LAKOFF, George, „How Unconscious Metaphorical Thought Shapes Dreams“, University of California, 1997, accesat la data de 9 septembrie 2020, la <https://escholarship.org/uc/item/5f85g4bf>.
- PAMUK, Orhan, *Romancierul naiv și sentimental*, traducere din limba engleză Rebeca Turcuș, București, Editura Polirom, 2010.
- RANK, Otto, „Dreams and Poetry“, în Lydia Marinelli; Andreas Mayer, *Dreaming by the Book*, translated by Susan Fairfield, New York, Other Press, 2003.
- TROYAT, Henri, *Cehov*, traducere de Marina Vazaca, Iași, Editura Polirom, 2021.
- TURNER, Victor, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- WILSON, Edward O., *Originile creativității umane*, traducere din engleză de Elena Drăgușin-Richard, București, Editura Humanitas, 2017.
- ZITTOUN, Tania; GILLESPIE, Alex, *Imagination in Human and Cultural Development*, London and New York, Routledge, 2016.

ROLUL IMPROVIZAȚIEI PRIN DANS PENTRU STUDENTUL ACTOR

Cristina-Maria Olar

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.07

Abstract

The role of improvisation through dance for the student actor

This study presents some of the choreography teacher's work with student actors in the Art of Body Expression course. An important part of the study consisted in describing the exercises proposed throughout the two semesters, the ways of working, the objectives and the results obtained. We will investigate the importance of dance and movement for the student actor by deconstructing the types of sensorial improvisation.

Keywords:

improvisation, movement, sensorial, development, body

Improvizația, ca metodă pedagogică, a fost formulată acum aproape o sută de ani de Konstantin Sergheevici Stanislavski¹. Sistemul pe care l-a dezvoltat, alături de Vladimir Nemirovici-Dancenko, la Teatrul de Artă din Moscova a revoluționat tehnica artei actorului, punând în ecuație puterea creatoare a imaginației. Exercițiile de improvizație pe care



1. Konstantin Sergheevici Stanislavski (1863-1938) a fost un regizor rus care a dezvoltat un sistem propriu în arta actorului, bazat pe tradiția realismului. Pentru a aplica acest „sistem”, actorii trebuiau să trăiască rolul și nu să-l interpreteze. Vezi și *Munca actorului cu sine însuși*, 2 vol., traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, București, Editura Nemira, 2021.

le-a descris în tratatul său resemnifică importanța gestului și a mișcării scenice în contextul descoperirii unui joc personal bazat pe cunoașterea interioară.

În secolul al XXI-lea, când viața reală tinde să acapareze definitiv și irevocabil iluzia teatrală, corpul actorului este menit să se autodepășească și să se conecteze într-un tot cu propriul eu. Cercetarea noastră se bazează pe tehnicile de mișcare elaborate pentru studenții de la masteratul de „Arta actorului”, în cadrul cursului de „Arta expresiei corporale”. Astfel, pe parcursul unui an universitar am propus diverse teme de lucru, folosind ca metodă de explorare improvizația.

Aceste exerciții de improvizație presupun o luciditate a execuției care dau studentului-actor posibilitatea de a-și dezvolta propriile abilități perceptive și de a reacționa la stimuli de ordin senzorial. În opinia profesorului George Dem. Loghin, „improvizația apare ca o manifestare bazată pe acea unitate a proceselor lăuntrice cu acțiunile exterioare, care poate să asigure un anumit grad de reușită, fără o pregătire în prealabil specială”². Așadar, improvizația are rolul de a-l ghida pe actor spre o creație unică, prin faptul că oferă posibilitatea de explorare individuală și personală a resurselor sale fizice și psihice. Unicitatea mișcărilor se va naște tocmai din aceste resurse, prin corelarea unor idei generale cu cele ale subconștientului. Actorul, în viziunea noastră, trebuie să-și acceseze resursele subconștientului, prin implicarea sa emoțională și mentală, în exact acel moment al primei apariții a senzațiilor. Toate emoțiile și gândurile stocate în subconștient, care fac parte din convingerile lăuntrice ale individului, pot fi accesate și direcționate înspre eliminarea blocajelor și depășirea unor momente critice. Pe lângă acest fapt, improvizația are și rolul de a răspunde căutărilor constante în crearea unei coregrafii, a unei povești etc. Conștientizarea și mai apoi repetarea diverselor elemente de mișcare conduc la propria compoziție. Dintr-un simplu exercițiu de improvizație se poate concretiza un moment coregrafic, cu o structură clară și precisă.



2. George Dem. Loghin, *Arta actorului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p. 102.

Improvizația permite studentului-actor o dezvoltare personală, care este pusă, în primul rând, în raport cu sine și mai apoi cu ceilalți. În mod evident, pe parcursul unui moment de improvizație, atenția este focalizată asupra sinelui. În momentul apariției unui partener, însă, atenția executantului se va canaliza atât asupra propriului corp, care va trebui să reacționeze intuitiv și instinctiv, cât și asupra partenerului. Se creează astfel un echilibru de acțiune și reacțiune prin modul în care impulsul creativ pornește și se sfârșește. Întotdeauna unul dintre parteneri va iniția acțiunea și abia apoi celălalt va putea răspunde, acționând și reacționând la rândul său. Din punct de vedere senzorial, actorul va experimenta un nou tip de senzații, fiind mai atent în lucrul cu un partener și astfel va dezvolta și capacitatea de a percepe intențiile celuilalt. Aceștia vor interacționa la nivel tactil, prin atingeri fizice, iar prin activarea centrilor senzoriali se vor conecta și la nivel emoțional.

Spontaneitatea reprezintă o componentă importantă a improvizației. Astfel, cu cât ești mai liber și implicat în poveste, cu atât poți oferi mai mult din resursele tale, consideră David L. Young, „spontaneitatea creează o explozie care pe moment ne eliberează de sistemele de referință depășite, de amintiri sufocate, de fapte și informații vechi, ca și de teorii și tehnici descoperite de alții și neasimilate. Spontaneitatea este momentul de libertate personală când suntem puși în fața unei realități pe care o vedem, o explorăm și în conformitate cu care acționăm”³. Improvizația poate fi, însă, și o modalitate de valorificare a potențialului celor din jur, așa cum o vede și teatrologul Mihaela Tonitza Iordache, pentru care „improvizația este un proces creativ și interactiv care forțează oamenii să trăiască în momentul respectiv, să-și asume riscuri, să facă alegeri și să-și exercite sensibilitățile creative, atât pentru sine, cât și pentru alții”⁴.



3. Viola Spolin, *Improvizație pentru teatru. Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere de Mihaela Balan-Betiu, București, Editura U.N.A.T.C. Press, 2008, p. 50.

4. Mihaela Tonitza-Iordache, *Despre joc*, Iași, Editura Junimea, 1980, p. 93.

Improvizatia prin dans

În perioada paleoliticului, așa cum aflăm din istoria dansului, oamenii se mișcau în mod spontan și fără a avea o structură coregrafică bine definită, fiind foarte legați de ritmul muzicii și de ceea ce putem spune că erau vibrațiile interioare. Oamenii primitivi se inspirau din natură, de la animalele sălbatice și de la cele cu care conviețuiau. Aceștia se costumeau și își asociau mișcărilor și reacțiile cu cele ale animalelor, bazându-se în mare parte pe imitație. Originea improvizației prin mișcare ar putea fi considerată acum starea de transă în care intrau cei din vechime executând diverse elemente dansante. Aceștia, aflați într-o stare de visare, se mișcau folosindu-se de vibrațiile corpului, de senzațiile oferite de natură, fără a avea un scenariu prestabilit. Treptat, odată cu evoluția socială și culturală, dansul a evoluat de la manifestări primitive la ritualuri elaborate, spectacole complexe de teatru și dans.

Astfel, în perioada Evului Mediu, dansul a cunoscut o dezvoltare semnificativă. Putem afirma că bazele improvizației au fost puse în secolul al XVI-lea de *Comedia dell'arte*, această formă a teatrului de improvizație care se folosea de performeri jucăuși, spontani și expresivi. Acești actori de improvizație jucau în spații neconvenționale, fiind liberi în gândire și abordare. Perioada în care s-a manifestat acest fenomen al teatrului universal este probabil începutul improvizației moderne. Actorii prezentau public momente umoristice, improvizând dialogul și mișcărilor, având la bază doar un mic scenariu.

Această formă de explorare corporală necesită și un antrenament anterior, pentru a pregăti corpul din punct de vedere fizic. Există un număr de practicieni ai artei teatrale a secolului al XX-lea care s-au axat pe crearea unei metode sau a unei tehnici de antrenament, folosind mișcarea. Căutările acestora se intersectează pe alocuri, dar sunt de altfel foarte diferite, de la propunerea unui actor cu un corp viu, plastic și mobil a lui Appia, la actorul stanislavskian care își antrena corpul din punct de vedere fizic, dar și psihic.

Pentru Stanislavski, antrenamentul fizic era dus la extrem, până la epuizare și abia de acolo începea cu adevărat creația artistică. Meyerhold neagă implicarea emoțională și propune o detașare de orice amintire a subconștientului, emoția

survenind abia la finalul antrenamentului fizic. Reconsiderarea poziției actorului survine la Artaud, care propune un actor care acționează instinctual, se folosește de imaginație și de un mod de abordare primar, senzorial. Mihaela Tonitza Iordache afirmă că teatrul lui Artaud este „un teatru al prezenței și al conștiinței existenței unui corp care poate decide. Este un teatru fizic în care contează ideea de corp, de limbaj creat într-o stare anterioară cuvintelor”⁵. Actorul grotowskian lucrează cu impulsurile interioare pe care trebuie să le exprime exterior. Antrenamentul actorului grotowskian se desfășura organic, accentul fiind pus pe impulsurile interioare și pe expresivitatea ochilor și a feței. În antrenamentul și procesul creator al actorului, era importantă renunțarea la convenționalitatea metodelor învățate până atunci. Grotowski dezvoltă termenul de *via negativa*, o modalitate de redescoperire a sinelui prin care actorul abandonează tot ceea ce știa până atunci. Toate aceste abordări nu fac decât să ne confirme faptul că acestuia îi era imperios necesară mișcarea.

Isadora Duncan, una dintre precursorile dansului modern, propune o abordare liberă a dansului, se debarasează de trecut, de dansurile clasice, de poante, de tutu-uri, tocmai pentru a se conecta la adevăratele valori ale dansului. Aceasta abordează dansul folosindu-se de mișcări libere și exploatănd la maximum simțurile interioare, prin folosirea improvizației.

Improvizația a fost folosită de-a lungul timpului de unii dintre cei mai importanți coregafi, uneori pentru a-și exterioriza emoțiile interioare, alteori pentru a putea extrage din acele improvizații elemente de mișcare sau pentru a-și cunoaște mai bine interpreții. Profesoara de dans Barbara Mettler explorează lumea dansului prin improvizație și creează o nouă formă de dans, pe care o definește *dansul creativ*. Este o formulă prin care fiecare individ poate crea forme noi de mișcare, accentuând mișcarea naturală a corpului. Deși cercetarea lui Mettler s-a axat pe improvizație folosind grupuri mari de participanți, conceptele propuse au funcționat și au fost aplicate individual.



5. *Ibidem*.

Dansul este o formă a artei fără de care considerăm că nu ne-am putea conecta la anumite capacități senzoriale pe care le avem. Studentul-actor descoperă o nouă modalitate de a se cunoaște, de a simți, de a manifesta și de a se deschide spre noi orizonturi de gândire reflexivă. Improvizatia prin dans propune studentului-actor/dansator explorarea tuturor senzațiilor existente, prin utilizarea unor mecanisme simple de conectare la propriul corp. Considerăm că este mai mult decât necesar să își cunoască adevărata valoare a corpului său, depășindu-și limitele, ghidat fiind de anumite preconcepții și lăsând libertate corpului, să se desfășoare în spațiu și timp. Astfel, pornind de la micile gesturi cotidiene, actorul ajunge să dezvolte un vocabular de mișcare, pornind din interior spre exterior, dar și invers. Acesta este capabil să creeze mișcări de dans doar prin simpla ghidare a corpului intuitiv.

Improvizație senzorială prin dans

În opinia terapeutului Ciprian Bachigeanu, „corpul uman este creat să funcționeze ca un mecanism bine lubrifiat, care primește informații senzoriale pe care le organizează și le procesează în vederea folosirii cât mai adecvate, eficient a acestora. Funcțiile senzoriale includ auzul, văzul, simțul tactil, mirosul și totodată procesul de mișcare și de echilibru. Când toate aceste sisteme funcționează bine și creierul este capabil să interpreteze corect informațiile trimise de simțuri, vorbim despre procesul de integrare senzorială; toate aceste simțuri conlucrează!”⁶. În viața cotidiană folosim aceste simțuri senzoriale instinctiv și intuitiv, fără a ne gândi la cum facem acest lucru sau ce amprentă lasă asupra noastră.

Prin accesarea simțurilor folosind doar corpul, imaginația și emoțiile, vom putea descoperi senzații noi, senzații pe care le-am uitat sau senzații pe care nu vrem să le mai știm. Încercările de descoperire a individului în esența lui pot fi complexe și provocatoare. În funcție de impulsul momentului, studentul



6. Ciprian Bachigeanu, „Terapia de integrare senzorială”, în *Tipuri de masaj și terapii*, s.a., disponibil la <http://www.masaj-osteopatic.ro/tipuri-de-masaj/terapia-de-integrare-senzoriala/>, accesat la 3 mai 2022.

va accesa cele mai profunde amintiri care zac în conștiința lui. Stimularea studenților se realizează prin folosirea temelor de improvizație în funcție de reacțiile la discuțiile precedente.

În cele ce urmează, vom descompune și descrie cele cinci tipuri de simțuri pe care le-am explorat în improvizația prin dans. Se analizează, pe rând, schimbările care se petrec la nivel psihologic, comportamental și emoțional, la fiecare student în parte. Scopul final este acela de a îndruma studentul spre a se elibera de constrângerile interioare și de a se simți liber să exploreze. Am luat în considerare studiile efectuate de profesorul Mircea Miclea, în opinia căruia „un sistem cognitiv este un sistem fizic care posedă două proprietăți – de reprezentare și de calcul.[...] Reprezentarea este o reflectare într-un mediu intern a realității exterioare.[...] Esențialul în cazul unei reprezentări este stabilirea unei relații sistematice între domeniul ce trebuie reprezentat și mediul intern în care este reprezentată. Fără o reflectare internă a mediului extern, un sistem nu se poate orienta în spațiu, nu poate da dovadă de inteligență.[...] Reprezentările folosite de sistemul cognitiv pot fi simbolice, precum imagini, sau sub-simbolice, precum *pattern*-uri de activare a rețelelor neuronale. [...] Dacă reprezentările sunt simbolice, atunci vorbim despre reguli de manipulare a simbolurilor. Reprezentarea și calculul sunt trăsături necesare și suficiente pentru ca un sistem fizic să posedă inteligență”⁷.

Pornind de la aceste concepte, am ales ca temă de studiu personal, pentru semestrul întâi, două variante de exerciții, pentru a pune corpul și mintea în dificultate, și anume realizarea unui moment solistic înregistrat video, folosind un spațiu exterior raportat la formă, volum, dinamică, textură, senzații și corp.

1. Tema – corpul arhitectural

Această temă are ca scop evidențierea unor trăsături de caracter ale studentului și reacția la stimulii exteriori. Se alege un spațiu urban, clădiri, forme arhitecturale deosebite



7. Mircea Miclea, *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Iași, Editura Polirom, 1999, pp. 26-27.

unde se va desfășura exercițiul. Fiecare student are libertatea de a explora prin și cu diferite tehnici de compoziție spațiul, interacționând cu textura arhitecturii alese sau chiar și cu posibili privitori necunoscuți. Astfel, studentul actor va improviza, fiind ghidat de structura arhitecturală, de sunetele care provin din exterior – oameni care vorbesc, pășări care ciripesc, sunete ale mașinilor, sunetul unei salvări, plânsetul unui bebeluș, râsetele unor adolescenți etc. Acest exercițiu pornește de la senzațiile exterioare, pentru a ajunge la senzațiile interioare. Momentul este înregistrat video, ca mai apoi să poată fi analizat din perspectiva studentului, raportat la tema primită. Dificultatea acestui exercițiu constă în expunerea la un spațiu nou și capacitatea studentului de a se simți liber chiar și atunci când este privit.

2. Tema – corpuri în natură

Această temă se bazează pe aceleași principii ca și corpul arhitectural, singura diferență fiind aceea că studentul trebuie să se adapteze la formele din natură. Se urmărește modul în care corpul se adaptează la ceea ce primește, dintr-un spațiu care nu este alterat de betoane și zumzetul oamenilor și al mașinilor. Natura este un loc excelent pentru a explora diferite senzații interioare. Se alege locul din natură preferat (un câmp cu flori, o pădure, un spațiu verde, malul unui râu etc.) și se poziționează în mijlocul acestuia. Este necesar ca studentul să își asculte corpul și să simtă care sunt stimulii de la care pornește improvizația și ce senzații noi poate descoperi.

Prin aceste două teme ne-am propus să le oferim studenților un moment în care să poată să-și demonstreze abilitățile intelectuale, de mișcare și de simț kinestezic, ale propriului eu.

După vizionarea înregistrărilor primite de la aceștia, am analizat modul în care au reușit să se transpună în situații noi, uneori incomode, din cauza elementelor aflate în spațiu, și care a fost reacția intuitivă la stimuli. Am descoperit astfel că studenții actori au capacitatea de a se adapta foarte ușor, de a fi asemenea unuiameleon și de a-și focaliza atenția pe tema propusă.

Din perspectiva creativității, cercetătoarea Anca Oprișan consideră că profesorul trebuie să realizeze, împreună cu

studenții, că „primul pas către joc este conștientizarea libertății personale. Înainte de a putea juca (experimenta), trebuie să fim liberi să o facem. Trebuie să devenim parte a lumii care ne înconjoară și să o facem reală atingând-o, văzând-o, pipăind-o, gustând-o și mirosind-o. [...] Nevoia de auto-identitate și auto-exprimare, fiind fundamentală în noi toți, este necesară și pentru expresia teatrală”⁸.

Studiul mai multor tipuri de improvizație prin activarea simțurilor senzoriale este un proces de lucru creat pentru îmbunătățirea valențelor cognitive, fizice și de gândire ale studentului. Vom descompune astfel cele cinci simțuri prin tipurile de improvizație propuse pentru cursul de expresie corporală, a semestrului al II-lea:

1. Improvizație olfactivă

Prin acest tip de improvizație dorim să descoperim cum mirosul poate avea efecte asupra psihicului uman și cum reacționează acesta la stimulul olfactiv. Memoria olfactivă te poartă spre amintiri trecute sau prezente, de exemplu cafeaua de dimineață, care poate să te transpună într-un spațiu imaginar. Exercițiul începe prin stabilirea unor reguli simple; mirosim, ne proiectăm într-un spațiu, ne conectăm la spațiu și la miros, stabilim dimensiunile spațiului în care ne aflăm fizic și ne lăsăm purtați de mișcările corpului înspre descoperirea stării pe care am simțit-o în momentul *acela*, din trecut sau prezent. Fiecare student va improviza atât timp cât simte că mișcarea nu este condusă de puterea gândului rațional. Respectarea acestor reguli simple proiectează în mintea studentului un traseu clar, ca un suport pe care acesta se poate baza.

Improvizația olfactivă se bazează pe descoperirea emoțiilor stocate în interiorul conștiinței studentului, prin folosirea timpului trecut și prezent. În funcție de timpul ales vom



8. Anca Opreșan, „Creativitatea - principiu pedagogic modern, condiție esențială în formarea viitorilor artiști”, în *Concept*, București, Editura Centrul de cercetare a Facultății de teatru UNATC, 2010, pp. 19-20.

descoperi altceva. Timpul trecut face apel la memoria emoțiilor și poate declanșa diferite tipuri de atitudini, pe când timpul prezent face apel la ceva ce s-a petrecut recent, fiind mult mai vie amintirea. Explorând cele două planuri, putem face diferența în abordarea emoțiilor care s-au petrecut cândva în trecut, pe care le-am ascuns într-un colț al conștiinței și cele care sunt foarte proaspete.

Prin improvizația olfactivă urmărim modalitățile de explorare și abordare a emoțiilor, depășirea traumelor emoționale, conectarea și recunoașterea. Iată un exemplu de exercițiu de improvizație olfactivă prin dans: studenții sunt invitați să folosească un element cu miros puternic pentru a se conecta mai ușor la temă. Fiecare va decide în funcție de posibilitatea momentului și va porni în mișcare fără a avea un timp de pregătire în prealabil. Această formulă de a nu oferi timp de gândire generează reacția instinctuală și intuitivă, *hit et nunc*. Dinamica improvizației se realizează prin starea *momentului* imaginat.

Studentul creează conexiuni cu amintiri ale unor momente, decizii, acțiuni din trecut sau prezent și poate decide să exprime ceea ce simte ca reacție la ceea ce și-a amintit. Finalul exercițiului se decide fie de către profesor, fie de către student. În momentul finalizării improvizației, se discută și se analizează situațiile. *Feedback*-ul este foarte important pentru a încuraja și motiva studentul, atât pe moment, cât și ulterior.

2. Improvizație gustativă

Acest tip de improvizație a fost explorat prin folosirea unui aliment dulce cum ar fi ciocolata. Senzațiile pe care le produce ciocolata diferă de la individ la individ în funcție de preferințe. Ciocolata creează senzații, atât la nivelul papilelor gustative, cât și la nivelul creierului. Scopul acestui exercițiu a fost de a crea o stare eliberatoare și de a explora prin intermediul corpului această stare. Retrăirea unui moment special din viață, care ne amintește de o persoană dragă, de o plimbare pe faleză, de primul sărut, de îmbrățișarea mamei etc. Un exemplu de exercițiu de improvizație gustativă prin dans ar putea fi următorul: fiecare student mănâncă o ciocolată și se așează în spațiu într-o

poziție corporală aleasă de ei. Folosim un fundal muzical, adjuvant sau nu (în anumite situații). Exercițiul începe atunci când studentul simte că este pregătit. Timpul este relativ și permite studentului *dilatarea*, însă acest lucru trebuie folosit doar pentru a produce la nivelul simțurilor senzația creată de gustul ciocolatei, și nu pentru a se pregăti corporal pentru ce va urma. Prin acest exercițiu nu punem accent pe formă, ci pe ceea ce prezintă fondul, de altfel în toate exercițiile punem accent pe ceea ce reprezintă fondul. Forma trebuie să o conștientizăm doar în momentul în care decidem să folosim mișcările din improvizație într-o structură coregrafică. În funcție de dinamica grupului, profesorul decide dacă încheie exercițiul sau dacă lasă la alegerea studentului finalizarea acestuia. Scopul acestui exercițiu este de a descoperi sentimentul de *eliberare*.

3. Improvizație vizuală

Pentru acest tip de improvizație am folosit ca sursă de inspirație cartonașele Dixit, care au rolul de a contribui la dezvoltarea creativității. Fiecare cartonaș este viu colorat și conține imagini care stimulează atât simțul vizual, cât și pe cele ale memoriei și empatiei. Pentru exemplificare folosim următorul exercițiu: profesorul pregătește mai multe cartonașe din jocul Dixit și le așază pe podea. Fiecare student se așază în fața cartonașelor, le privește pe toate, apoi alege unul. Regula este să aleagă cartonașul care i-a atras prima dată atenția (fiind posibil să îl atragă mai multe). După ce a ales cartonașul, fiecare student se va poziționa în spațiul sălii de curs și va începe căutarea corporală, analizând ce a văzut. Improvizația durează atât cât consideră interpretul că poate funcționa, pe baza senzațiilor, sau până în momentul în care profesorul decide că este momentul să încheie. De foarte multe ori se întâmplă ca studentul să nu simtă, să nu conștientizeze că se raportează la niște automatisme în mișcare și astfel improvizația poate să nu mai fie ceva de moment. Scopul acestui exercițiu este de a accesa capacitatea de a percepe o imagine și de a o transmite, folosind propria interpretare corporală prin receptare, atenție selectivă, empatie, introspecție, transmitere, flexibilitate, resurse intelectuale, transpunerea în spațiul vizualizat și, nu în ultimul rând, *asumare*.

4. Improvizatie auditivă

Pentru acest tip de exercițiu am decis să realizăm mai multe variante, pentru a observa cum se raportează studenții la stimuli diferiți și care sunt schimbările care se produc la nivel emoțional, fizic, senzorial. Din punctul de vedere al dezvoltării emoționale, fiecare parte a exercițiului accesează stări diferite. Astfel exercițiul s-a realizat legat la ochi cu muzică, legat la ochi fără muzică, cu ochii închiși cu muzică, cu ochii închiși fără muzică, cu ochii deschiși cu muzică, cu ochii deschiși fără muzică.

Exercițiul necesită timp pentru a înțelege mecanismele senzoriale pe care le folosim și cum le explorăm în improvizația auditivă. Am studiat câte două variante în cadrul fiecărui curs. În primul curs, am început cu o parte introductivă, pentru a conecta studenții cu profesorul și cu spațiul de lucru. Am folosit o eșarfă cu care studenții s-au legat la ochi și au stat nemișcați timp de un minut. Apoi profesorul le-a indicat să pornească în mișcare cu o simplă plimbare prin sală, cu atenție la partenerii din scenă și la spațiu. Fiind legați la ochi, simțul auditiv s-a accentuat și ei avut o atenție sporită la modul de deplasare. Când toată grupa s-a relaxat, conștientizând dimensiunea spațiului, s-a folosit un fundal sonor pentru a începe improvizația. Fiecare student a simțit muzica și s-a raportat la sunete în mod diferit. Ghi-dați fiind de aceasta, mișcarea a fost aproape imperceptibilă, gestuală, amplă, fluidă, frântă, pe loc sau chiar cu deplasări prin spațiu. Asocierea sunetelor cu un eveniment personal a amplificat emoțiile și a influențat dinamica mișcărilor.

Scopul acestui exercițiu a fost acela de a pune în ecuație relaționarea cu sunetele, receptarea spațială, siguranța, confortul sau disconfortul, accentuarea simțurilor și *metamorfozarea*. Pentru explorarea senzațiilor auditive și amplificarea celorlalte tipuri de senzații am propus un număr de șase exerciții:

- a. *legat la ochi cu muzică*. Pentru desfășurarea căruia studenții sunt poziționați în spațiul sălii de curs. Fiecare dintre ei a folosit o eșarfă pentru a-și acoperi ochii. Profesorul alege o melodie cu un anumit ritm, în funcție de ceea ce își propune prin acest tip de improvizație. Studenții vor începe să se miște pornind de la mișcări lente și vor dinamiza mișcarea în funcție de cum se

raportează la tema exercițiului. Acest exercițiu poate crea o stare de confort sau de disconfort datorită faptului că ochii sunt acoperiți cu o eșarfă. Treptat, fiecare student va reacționa diferit la stimulii exteriori precum muzica, partenerii din scenă, alte sunete parazitare, vocea profesorului. Prin acest exercițiu analizăm modul în care studentul se poate adapta la o situație neprevăzută, ce tip de sentimente apar și cum se exteriorizează prin mișcare;

- b. *legat la ochi fără muzică*. Pentru a cărui derulare studentul își păstrează locul, spațial vorbind, de la exercițiul anterior. Provocarea la care este supus studentul provine din faptul că va improviza, doar prin folosirea impulsurilor interioare, fără a avea un adjuvant sonor. Atenția se va canaliza de această dată pe resorturile interioare și pe sunetele parazitare din sală sau din afara ei. Scopul acestui tip de exercițiu este de a impulsiona studentul să redescopere senzațiile interioare;
- c. *ochii închiși cu muzică*. Pentru acest exercițiu studenții vor căuta un loc în sală și o poziție statică, fie în plan vertical, fie în plan orizontal. Aceștia sunt rugați să închidă ochii și să asculte melodia aleasă aleatoriu, de către profesor. Acest exercițiu este similar cu primul descris (legat la ochi cu muzică), oferind o oarecare siguranță și lejeritate în mișcare. Pentru acest exercițiu, fundalul sonor se va schimba la distanță de două minute. Putem observa modificările care se petrec în mișcarea corporală, în momentul în care fundalul sonor este diferit;
- d. *ochii închiși fără muzică*. Studentul se poziționează în același loc spațial, ca și la începutul exercițiului anterior. Lipsa fundalului sonor va determina studenții să acorde o atenție deosebită tuturor sunetelor, respirațiilor și corpurilor din sală sau din afara sălii. Astfel, se va observa că atenția este sporită și corpul este mult mai prezent în *realitatea* sălii de curs. Exercițiul urmărește dezvoltarea atenției, conștientizarea bidimensională și spațială;
- e. *ochii deschiși cu muzică*. Studenții sunt în spațiul sălii, poziționați în plan vertical. Profesorul pornește un fundal

sonor și aceștia au libertate de explorare corporală. Pentru acest exercițiu, atenția studentului se mută pe ritmul și tempoul melodiei, pe ceea ce transmite aceasta și astfel mișcarea survine din acești stimuli. Scopul exercițiului este acela de a obișnui studentul să se adapteze mult mai ușor schimbărilor de ritm și să fie volubil în mișcare;

- f. *ochii deschiși fără muzică*. Pentru acest exercițiu, studenții păstrează locul și poziția corporală anterioară. Stimulul de această dată este ceea ce se aude în sală, poate fi chiar liniștea cea care declanșează mișcarea. Pornind de la stimulul exterior, se va crea contextul pentru stimulul interior. Scopul acestui exercițiu este de a dezvolta atenția și posibilitățile de introspecție.

5. *Improvizație tactilă*

Probabil cel mai important, simțul tactil poate influența modul de acțiune în viața cotidiană, dar și în ceea ce dorim să descoperim prin mișcare, prin atingerea unor texturi de natură diferită: netedă, moale, tare, cu denivelări, rece sau caldă. Astfel, studentul este provocat în a explora diferite senzații tactile, prin acțiuni spontane ale corpului. Explorăm prin relația cu textura non-activă, dar și cu textura activă, cum ar fi corpul unui partener. Ne raportăm la el prin atingere și prin senzațiile pe care le transmite corpul, care poate fi cald sau rece, rigid sau maleabil. În funcție de ceea ce receptăm, corpul nostru reacționează în consecință. Explorarea stărilor și emoțiilor se poate realiza prin transpunerea într-un spațiu imaginar. Iată trei exemple de texturi:

- a. *textura imaginară* (tare, netedă, moale, denivelată, pufoasă). Studentul alege un loc în spațiul scenic și o poziție statică înainte de a începe exercițiul. Profesorul alege un fundal sonor. Se decide textura pe care studentul trebuie să și-o imagineze și apoi să o redea prin mișcările corpului. Scopul este de a reda o anumită senzație pe care o poate transmite textura. Improvizația se finalizează în momentul în care se termină melodia sau când decide studentul;
- b. *textura palpabilă* (tare, netedă, moale, denivelată,

pufoasă). Profesorul, în funcție de posibilități, alege una sau mai multe variante de texturi (peretele, nisipul, apa) pe care studenții le pot atinge și pot lucra cu ele. Alegem primul exemplu, peretele, care este tare și nivelat. Studentul se va poziționa în fața acestuia și va începe să interacționeze prin atingere cu suprafața tare a acestuia. Dinamica mișcărilor se schimbă în funcție de cum se simte studentul în momentul exercițiului. Profesorul alege și un fundal muzical adjuvant. Urmărim prin acest exercițiu să descoperim cum poate corpul să se modeleze, să se transforme și să se conecteze cu o textură palpabilă;

- c. textura umană. Tipul de lucru ales pentru textura umană este inspirat din tehnica de *contact-improvisation* (contact prin improvizație în dans) elaborată de Steve Paxton⁹. Acest exercițiu are ca scop conectarea a două corpuri umane și explorarea senzorială prin atingerea partenerului, prin dezvoltarea simțului greutății corporale, a simțului de acțiune și reacțiune. Studenții sunt așezați unul lângă celălalt în contact direct, stau în această poziție pentru câteva secunde, închid ochii și abia apoi pornesc în explorarea corporală și senzorială. Regula cea mai importantă pentru acest exercițiu este de a asculta corpul partenerului, de a simți impulsul, de a-i simți greutatea și de a fi într-o permanentă mișcare, fără bruiaje exterioare. Dinamica momentului se creează prin acțiunile fiecărui student în parte, dar și prin receptarea mesajului de la un partener la altul. Acest exercițiu necesită un timp mai lung de lucru, în echipă, pentru a ajunge ca cele două corpuri să devină un corp omogen. Toată atenția se concentrează pe intențiile de mișcare ale partenerului, pe dinamică și pe deplasarea în spațiu. Pe baza acestui exercițiu, am încercat un experiment pentru a observa diferențele, punctele tari și slabe. Propunerea noastră a fost de a încerca să combinăm două corpuri, de sexe opuse,



9. Steve Paxton este coregraf american, membru fondator al Judson Dance Theatre, fondator al grupului de dans experimental Grand Union în anul 1972, dată de la care putem vorbi de începuturile tehnicii de dans numite *Contact-Improvisation*.

dar și de același sex. Prin acest tip de improvizație putem observa care este dinamica grupului și care corpuri reacționează mai bine împreună.

Acest tip de improvizație tactilă recurge la combinarea senzațiilor prin folosirea simțului auditiv, al celui proprioceptiv și al simțului termic. Prin accesarea acestor simțuri, studentul ajunge la a accepta ceea ce i se întâmplă și a reacționa la acest lucru. Aceste încercări au ca obiectiv, în egală măsură, dezvoltarea atenției, receptarea impulsurilor, perfecționarea abilităților motrice, dezvoltarea expresivității coregrafice, eliminarea automatismelor, conștientizarea propriilor limite, dezvoltarea cognitiv-emoțională și echilibrul în contact cu un partener.

În concluzie, prin temele propuse în cadrul cursurilor noastre, studiul improvizației prin dans favorizează accesul studenților la descoperirea unor valențe noi, a unor metode inovatoare de receptare și acceptare a celor din jur, la dobândirea unor calități creative deosebite, dublate de curaj, disciplină, încredere și libertate în exprimarea corporală.

Bibliografie:

- LOGHIN, George Dem., *Arta actorului*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970.
- MICLEA, Mircea, *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- OPRIȘAN, Anca, „Creativitatea – principiu pedagogic modern, condiție esențială în formarea viitorilor artiști” în *Revista Concept*, vol. 1, București, Centrul de cercetare al Facultății de teatru UNATC, 2010.
- SPOLIN, Viola, *Improvizație pentru teatru. Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere de Mihaela Balan-Betșiu București, București, Editura U.N.A.T.C.Press, 2008.
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela, *Despre joc*, Iași, Editura Junimea, 1980.
- BACHIGEANU, Ciprian, „Terapia de integrare senzorială”, în *Tipuri de masaj și terapii*, <http://www.masaj-osteopatic.ro/tipuri-de-masaj/terapia-de-integrare-senzoriala/>, consultat la 3 Mai 2022.
- YOUNG, David L.; Curtis, Ann, „Improvisation then and now”, în *Interactiv and improvisational drama*, 2008, <http://www.interactivveimprov.com/tspwb1hist.html>, consultat la 03 mai 2022.

GEOGRAFII TEATRALE PE FIRUL ISTORIEI ȘI AL RÂULUI (III): SENA – VIA MARLY – SPRE VERSAILLES

Cristian Stamatoiu

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.08

Abstract:

*Theatrical Geographies alongside the History and the River (III):
Seine River – via Marly – to Versailles*

The study follows the cultural route fertilized by the Seine, after exiting Paris towards the west. It is about the impressive hydrographic adduction of the river with the help of the „Marly machine“, in order to animate the water games and the fireworks in the gardens of Versailles / Trianon palace during the reign of Louis XIV. In this space, a culture of the outdoors spectacle was developed, through royal entertainment and gallant games, but also via private theatrical performances held in various venues, of which the most imposing is the one finalized by Louis XV: the Royal Opera added to the north wing of the palace. The names of the great classics of the theatre can be linked to these spectacle events, such as Corneille, Racine, Molière, and also the musician Lully, the choreographer Beauchamp, or the intendant Vigarani, not to mention the architectural spectacle resulting from the collaboration of the Sun King with his famous court artists: architects (Le Vau, Le Nôtre, Mansart, etc.) and painters (Le Brun, Poussin, etc.).

Keywords:

*Sena River, „Marly machine“, Versailles,
spectacles of Louis XIV, Molière*

Jean Baptiste Poquelin, zis mai apoi „Molière“, s-a născut acum patru secole (1622) într-o promițătoare familie de comercianți din zona Halelor, rezidența lor fiind situată strategic la intersecția dintre străzile Saint-Honoré cu Vieilles-Étuves-Saint-Honoré (astăzi Sauval¹), adică pe malul drept al trecerii Rivière de Sainne prin Paris². După o existență agitată de-a lungul căreia a reușit să aducă genul comic în rândul artelor clasice, el a suferit un grav atac de hemoptizie în 1673, în timp ce interpreta a patra oară rolul³... Bolnavului imaginar. Într-o manieră eroică, actorul a reușit totuși să salveze spectacolul, numai că el nu a mai putut fi salvat. După plecarea publicului, Molière a fost așezat într-un fotoliu și purtat de la Teatrul Palais Royal de-a lungul Rue de Rivoli⁴ și al fațadei de nord a Luvrului, până acasă, pe strada Richelieu la nr. 40. Drumul a fost de altfel foarte scurt, pentru că artistul locuia cam la 300 m în sus după colțul stâng al Palatului Regal, perimetru în care se regăsește neîntâmplător astăzi „Comedia Franceză“, în piața Colette. La scurt timp după ce a fost urcat în camera sa de la etaj, el s-a stins însă în urma unei masive hemoptizii.

Așadar, între locul nașterii lui Molière și cel al decesului ar fi cam un kilometru în linie dreaptă, adică tocmai zona cultural-teatrală⁵ din L'Île-de-France de care este legat clasicismul⁶ prin tragediile lui Corneille și Racine, dar și prin comediile



1. <https://fr.mappy.com/plan#/Rue%20Sauval%2075001%20Paris>, consultat la 3.02.2022.

2. Ortografiere arhaică dinainte de secolul al XIII-lea a râului Sena, cf. Karine Berthier, *D'une rivière à l'autre. Histoire de la Seine dans Le-Val-de-Marne*, Val-de-Marne, Conseil Général de Val-de-Marne, 2009, pp. 7-36.

3. Grimarest, Jean-Léonor, *La vie de Molière*, Paris, chez Jacques Lefebvre, MDCCV, f.p.: <https://books.google.fr/books?id=IDo0Ix-2OLOYC&dq=inauthor%3AGrimarest&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>, consultat la 20.02.2021.

4. <https://fr.mappy.com/plan#/Rue%20de%20Rivoli%20C%2075001-75004%20Paris>, consultat la 3.02.2022.

5. Cristian Stamatoiu, „Geografia teatrale pe firul istoriei și al râului (II): Sena la Paris“, în *Cercetări teatrale*, vol. II, nr. 1 (3), pp. 15-36.

6. Romul Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul*

lui Molière. Activitatea acestora a fost însă legată în proporții diferite și de Versailles, unde strălucea deja Regele Soare, care se înstrăinase de Palatul Luvrului, pe care îl considera tot mai incomod și irelevant pentru strălucirea sa.

Centru al vieții politice și culturale din secolul al XVI-lea, complexul arhitectonic versaillez este amplasat la ieșirea Senei din Paris, cam la 6 km sud-vest față de fosta Poartă „de Sèvres“. Acolo se construise în 1623, din ordinul lui Ludovic al XIII-lea, un pavilion de vânătoare, o zona împădurită, mlăștinoasă și nisipoasă propice acestui divertisment regal. Apreciindu-i avantajele apropierii de Paris, dar și aspectul retras, regele îl va transforma în 1633 într-un loc de refugiu sub forma unui castel din cărămidă cuprinzând deja Curtea de Marmură, ce va deveni centrul arhitectural al viitorului palat. Fire introvertită, regele a organizat acolo, pe lângă vânători și recepții private, concerte compuse și interpretate chiar de el, ba chiar și *Baletul Merlaison*, în care dansa în travesti un rol de hangiță.

Cu toate acestea, Versailles va rămâne doar unul din castelele pe la care se perinda de-a lungul anului Curtea regală (cam 5000 de persoane), din cauza lipsei de igienă. Astfel, dejecțiile din apartamente, de pe coridoare, de sub scări sau chiar aruncate pe geam⁷ forțau marea nobilime să-și schimbe locația în medie la două săptămâni⁸, perioadă după care nu se mai putea rezista olfactiv în ciuda utilizării masive de „eau de cologne“.

În 1661, când preia conducerea efectivă a statului, Ludovic al XIV-lea beneficia deja de o putere remarcabilă, pe care o va împlini prin noi cuceriri teritoriale, prin întărirea unei monarhii luminate și excesiv centralizate („Statul sunt eu!“), dar și prin crearea la Versailles a unui magnific nucleu de



al XVII-lea (3 vol.), Colecția „Studii“, vol. III / Partea a treia, București, Editura Univers, 1985, pp. 182-193, 290-328, 329-380, 236-280.

7. Iulia Bracher, *Versailles, le propre et le sale*, film documentar din seria *Toute l'histoire*, în prezentarea autoarei, La Plaine Saint Denis, AB Productions, 2016.

8. Philippe Beaussant, „Le Songe du Roi-Soleil“, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005, p. 23.

putere. Iar la această decizie Regele Soare a ajuns și datorită unor intrigi de palat în care a fost implicat indirect până și Molière, cel de curând revenit din turneul-exil în provincie (1645-1658) și acceptat acum cu brațele deschise la Paris⁹, unde trebuia să colaboreze cu compozitorul Jean-Baptiste Lully și coregraful Beauchamp sub coordonarea lui Vigarani, „intendentul pentru plăceri al Regelui”¹⁰. Astfel, au rezultat de-a lungul timpului: singura tragedie-balet pe care Molière și-a asumat-o – *Psyché* (1661), prin care s-a căutat repunerea în valoare a prodigioaselor mașinării de scenă de la teatrul reginei de la Tuileries; festivitățile galante ale *Plăcerilor Insulei Fermecate* (1664), ocazie cu care s-a reprezentat feeria erotică *Prințesa d'Élide*; divertismentul *Amorul medic* (1665) sau comedia-balet *Amanții magnifici* (1670), reprezentată cu prilejul inaugurării altor mașinării de scenă, cele de la Vechiul Castel (Le Vieux Chateau, fr.) amplasat la Saint-Germain-en-Laye¹¹. Această fuziune coregrafico-dramatică îi va caracteriza mare parte din operă, dramaturgul găsind modalități ingenioase de a insera în comediile sale momentele dansante atât de apreciate de Regele Soare, care era un dansator de înaltă clasă. În acest sens, va rămâne antologică reprezentația din 1670 de la Palais Royal cu *Burghezul gentilom*.

Colaborarea celor doi Jean-Baptiste (Poquelin, zis Molière, și Lully) nu a continuat însă fără asperități, fiecare încercând să se impună în fața regelui pentru a obține favoruri și funcții. Inițial, ei s-au întâlnit în vara lui 1661 la castelul Vaux-le-Vicomte, unde proprietarul, superintendentul de finanțe



9. Cristian Stamatoiu, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral* (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu), București/ Cluj-Napoca, Editurile Eikon/ Școala Ardeleană, 2015, p. 177.

10. Bruno Deltombe, *Molière et ses mystères*, film documentar din seria *Les secrets de l'histoire*, sub conducerea lui Jean Louis Remilleux și prezentată de Stéphane Bern, Paris, Société Européenne de Production et France Télévisions, 2022.

11. Laura Naudeix, „L'union des langages artistiques“, în: *Molière. Les secrets d'un génie, Le Point*, Grandes Biographies, Hors séries, nr. 31, ianuarie-februarie, 2022, pp. 49-51.

Nicolas Fouquet, organiza în cinstea regelui o sărbătoare care trebuia de fapt să-l umilească pe acesta prin splendoare¹² (fără a ști că, în secret și sub influența lui Colbert, hotărâse deja dizgrația regală). Ludovic al XIV-lea și întreaga Curte se deplasează cu peste 400 de calești de la Fontainebleau la Vaux-le-Vicomte, unde magnificul castel de 100 de camere le este prezentat cu mândrie de către bogatul proprietar. Cei doi potențați se vor retrage apoi în cabinetul de lucru al lui Fouquet, unde regele reperează cu furie disimulată portretul uneia dintre amantele sale oficiale (La Vallière), care îi acordase favorurile amoroase și lui Fouquet. Umoarea i se va schimba însă trecător la reprezentarea din 17 august a spectacolului *Les Facheux* (*Inoportunii*) realizată de Molière și Lully în două săptămâni¹³. Molière și Lully s-au întrecut, ajutați de coregraful Beauchamp, în a realiza un divertisment cu succes garantat în acel context al receptării. A fost vorba de o comedie-balet de trei acte în versuri, având un subiect-pretext¹⁴ pentru etalarea de virtuozități scenice. Astfel, personajul tânărului Eraste este împiedecat de opt „inoportuni“, toți interpretați de Molière, în a-și împlini iubirea cu Orphise (ulterior, pentru reprezentația tot particulară de la Fontainebleau, va mai apărea și un al nouălea personaj, în urma sugestiei făcute de chiar de rege). Iar, în răstimpul necesar actorului Molière pentru schimbarea în culise a costumelor, pe scenă se performau momente muzical-coregrafice. În cele din urmă, Eraste obține de la tutorele ei mâna lui Orphise, prilej de a se fi prezentat una din cele mai scandaloase și de succes diorame ale epocii¹⁵: cu referire la pictura renascențistă *Nașterea lui Venus* (din valurile mării) de Boticelli, pe scenă obiectul dorinței erotice va apărea dintr-o scoică sub



12. Bruno Deltombe, „Molière et ses mystères“.

13. Christophe Mory, contribuție la filmul documentar „Molière et ses mystères“ de Bruno Deltombe.

14. Louis Morand, *Notice sur Les Facheux de Molière* (1863), Pézenas, Théâtre-documentation, 2012, pp. 5-17, în: <http://www.theatre-documentation.com/content/notice-sur-les-f%C3%A2cheux-de-moli%C3%A8re-louis-moland#PDF>, consultat la 29.03.2022.

15. Alexandre de Vogüé, contribuție la filmul documentar „Molière et ses mystères“ de Bruno Deltombe.

forma unei zâne nude întruchipată cu nonșalanță de Madeleine Béjart la vârsta de 43 de ani, iar Molière nu a avut nimic împotriva ca iubita sa (fostă) să se expună astfel, întrucât el pusese deja ochii pe sora/ fiica ei, Armande Béjart, care avea pe atunci cam 18 ani și care îi va deveni soție în scurt timp (februarie 1622).

Vizita regală la Vaux-le-Vicomte a avut consecințe în multe planuri: sfidările lui Fouquet au întărit hotărârea regelui de a-l scoate din jocul politico-economic, ceea ce s-a și întâmplat prin trimiterea lui la închisoare pe viață, așa că interpreții *Inoportunilor* au rămas neplătiți; după a doua reprezentație privată, destinată doar Curții regale de la Fontainebleau, premiera publică a avut loc în 4 noiembrie la Palais Royal, în contextul festivităților prilejuite de nașterea viitorului rege, Ludovic al XV-lea, piesa fiind apoi una din cele mai jucate din repertoriul trupei (105 reprezentații), condusă de însuși Molière. Regele Soare a luat hotărârea de a eclipsa domeniul și castelul lui Fouquet prin strălucirea viitorului Versailles, a cărui reamenajare va începe cu adevărat în anul următor, cu aportul acelorași arhitecți Le Vau, Le Nôtre și al pictorului Le Brun, care conturaseră deja un stil original la Vaux-le-Vicomte.

Colaborarea celor doi Jean-Baptiste se va adânci apoi la castelul din Chambord, unde vor prezenta regelui, aflat acolo în plin sezon autumnal de vânatoare, divertismentul *Domnul Pourceaugnac* (1669), iar peste un an *Burghezul gentilom*¹⁶. În virtutea acestei trainice legături artistice, Molière îl împrumută în 1670 pe Lully cu 11.000 livre pentru construirea unei reședințe, dar va fi neplăcut surprins apoi de perfidia acestuia. În 1672, Lully află dintr-o confidență a lui Molière de intenția acestuia de a răscumpăra de la un datornic funcția de intendent general al muzicii regale, așa că i-o ia înainte fără niciun scrupul. Din noua poziție, el își va impune dreptul de autor muzical asupra comediilor-balet create cu Molière, ceea ce deschidea două căi de rezolvare: răscumpărarea de către dramaturg a acestor drepturi (în cuantumul sumei pe care



16. Yannick Mercoyrol, contribuție la filmul documentar „Molière et ses mystères“ de Bruno Deltombe.

i-o împrumutase lui Lully) sau interdicția reprezentării lor¹⁷. Deziluzionat de caracterul celui pe care îl crezuse prieten, Molière se radicalizează și, începând cu *Femeile savante* (1662, publicată în 1672), își creează un nou portofoliu de comedii de succes universal. Forțat să renunțe la pasajele coregrafico-muzicale, care dădeau conflictului scenic un aspect de superficialitate, Molière va revoluționa arta comediei, orientând-o spre caracterele dramatice ale clasicismului.

Odată luată în 1661 decizia construirii unui pol de magnificență la Versailles, au fost adăugate, în prima fază, vechiului palat aripi independente spre nord (Paris) și sud (Saint-Cyr), ele fiind realizate între 1662-1663 pe baza unui proiect al arhitectului Le Vau, pentru a fi fost apoi unificate într-un ansamblu grandios¹⁸. Iar aceste modificări nu s-au făcut fără mari eforturi, pentru că blocurile de marmură de trei tone fiecare erau aduse de la Campan timp de trei luni, în medie, pe calea apelor interne, pe Garona până la estuar, pentru a se naviga apoi pe ocean spre nord, finalmente urmând a se urca pe Sena spre Paris, în total, 1900 km de cale acvatică¹⁹.

În urma acestor reușite arhitecturale, dar și a căsătoriei cu Maria-Tereza a Spaniei, Ludovic al XIV-lea a decis chiar să neglijeze Luvrul, pentru a investi resursele disponibile în transformarea Versailles-ului într-un ansamblu somptuos care să valorifice la cel mai înalt nivel ultimele cuceriri ale artei și științei timpului. În acest sens, el a apelat întreaga viață și la străluciți arhitecți (Le Vau, Le Nôtre, Mansart) sau la școala unor pictori de renume în epocă (Le Brun, Poussin). Acestora le-au fost puse la dispoziție imense mijloace materiale, cu ajutorul cărora a fost materializată viziunea regală pentru un Versailles ce a depășit strălucirea palatelor Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau sau Vaux-le-Vicomte.



17. Jean Christian Petitfils, contribuție la filmul documentar „Molière et ses mystères” de Bruno Deltombe.

18. Idem, „Le roman de Versailles”, în *Le Figaro* (hors série), 2007, pp. 26-27.

19. Phillipe Tourancheau, cu concursul lui Richard Poisson et Cédric Harrang, *Versailles, les défis du du Roi Soleil*, film documentar, Paris, Éclectic et France Télévisions, prezentare: Pierre Tissot, 2019.

Influențat de către Renașterea târzie italiană, Regele Soare și-a îndreptat atenția, după 1668, către fațada Palatului dinspre Răsărit. De acolo în jos se întindeau grădini versailleze animate de uluitoare jocuri de artificii și de ape. Dincolo de măreția arhitecturală a ansamblului de la Versailles/ Trianon, impresionează deci și sistemul hidraulic realizat sub intendența lui Colbert: *mașinăria Marly* (1682), amplasată lângă castelul omonim, unde își va găsi un luxos refugiu Regele Soare spre apusul domniei. După ce s-a renunțat la aducțiunea apei dinspre Loara, a urmat ca giganticul sistem de la Marly/ Bougival să împingă apa Senei spre Versailles printr-un impresionant sistem hidraulic de peste 10 km. Acesta începea prin 14 imense roți din lemn cu zbatouri, continuând cu pompe și conducte supraterane care făceau apa să urce o pantă de 115 m, după care urma un apeduct și o cădere naturală spre o rețea subterană de bazine unite prin țevi de plumb, prinse cu buloane și lipituri de staniu.

Astfel, era alimentată la Versailles mai întâi o salbă de lacuri artificiale, după care apa urca iarăși liber spre terasele palatului decorate de alei, bazine și parcuri tematice, denumite „boschete“, ce adăposteau în labirinturi simetrizate grupuri statuare ale zeităților greco-latine²⁰. Iar atmosfera acestor 26 de module decorative de pe diverse niveluri era însuflețită prin 2400 (!) de jocuri de apă²¹. Lor li se adăuga o zonă utilitară și, simultan, decorativă, aflată dincolo de aripa de sud a Palatului și de galeria semi-îngropată a „Orangeriei“: este vorba de „Grădina de legume a regelui“, amplasată lângă luciul de apă al „Bazinului Elvețienilor“. Iar de acest spațiu domestic se îngrijea însuși monarhul, care căuta acolo un refugiu în fața etichetei stricte de curte, el dând desigur doar ordine intendenților și grădinarilor cu privire la muncile de întreținere.

De splendida perspectivă a grădinilor din Versailles beneficiau apartamentele regelui și ale reginei și, apoi, „Marea Galerie“²², ce le va uni pe acestea din 1684 la nivelul etajului



20. Cf. cu: <https://mapcarta.com/fr/W4263379>, consultat la 25.03.2022.

21. Martin Aston, „La bataille de l'eau“, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 80-84.

22. Philippe Beaussant, „Le roman de Versailles“, art. cit., 2007, pp. 28-29.

întâi. Acolo, se afla inițial o terasă „italiană”, având în centrul ei o fântână arteziană cu doi amorași. Astfel, în locul celor 11 arcade inițial exterioare terasei, la care s-au mai adăugat încă trei la fiecare capăt (preluate din cele două apartamente regale), au apărut 17 bolți, de această dată interioare, ce trebuiau acoperite cu oglindă. Lor le vor corespunde simetric 17 noi portaluri exterioare cu vedere spre grădinile versailleze. Iar spațiul astfel rezultat a fost și rămâne uluitor: 73 m lungime, 13 m lărgime și 12.5 m înălțime²³.

Definitivarea proiectului regal era însă afectată de faptul că fabricarea oglinzilor era pe atunci apanajul Veneției, cu care Franța era rivală în plan european. În aceste condiții, se va realiza sub presiunea regală o nouă evoluție tehnologică, prin fondarea unei manufacturi de oglinzi la Saint-Gobin (1665) de către intendentul Colbert, acolo urmând a se aplica tehnicile inovatoare ale meșterilor din Tournai, de lângă Caen.

Producția de oglinzi devine constantă din 1673, asigurându-se astfel un număr de 357 de careuri vitrate, care vor fi montate în ancadramentul celor 17 arcade, acum zidite în cadrul unor coloane în semireliev având capitelluri originale și generând ogive cu efigiile aurite ale soarelui și ale florii de crin (simbolul Franței), multiplicare în mod savant și simetric. Aceste elemente decorative, împreună cu cele 20 de mari candelabre din cristal, cu pictura murală a lui Le Brun și cu mozaicul, au creat un efect de *trompe l'oeil* atât de impresionant, încât spațiul a intrat în istorie sub titulatura „galeria de oglinzi”²⁴. La capătul dinspre nord, ea era legată în unghi drept de apartamentele regelui printr-un „portal” înalt ce corespundea spre „salonul Războiului”, pentru ca spre sud, unde se aflau apartamentele reginei, să se deschidă spre „portalul și salonul Păcii”.

Oricum, la Versailles totul era edificat spre a se celebra printr-o lumină uluitoare măreția lui Ludovic al XIV-lea, Regele... Soare!



23. Caroline Lécharny, „Visite du palais de Versailles”, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005.

24. Sophie Humann, „De l'autre côté des miroirs”, în *Le Figaro* (hors série), 2007, pp. 75-76.

În ambientul de la Versailles, „divertismentul de vânătoare“ a fost transformat în „marile divertismente“ exteriore, marcate deja de o aură artistică. Cu acele ocazii, se organizau fastuoasele „Serbări galante“, în cadrul mirific al labirinturilor de alei, scuarurilor cu statui, boschetelor, bazeinelor și lacurilor artificiale. Spațiu al intrigilor de curte, dar și al celor amoroase, aceste sărbători culminau cu magnifice concerte, spectacole și jocuri de artificii implicând costuri fabuloase. Aici au avut loc reprezentații de pur divertisment, precum *Plăcerile insulei fermecate* (1664) și *Sărbătoarea de la Versailles* (1668), pentru ca în 1674 să se organizeze de către același intendent Vigarani o serie de feerii și pastorale în decorul „Peșterii lui Teti“, *Sărbătorile lui Amor și Bacchus*²⁵, iar în Curtea de Marmură se va juca *Alceste sau Triumful lui Alcide* (1674), ambele spectacole de balet fiind susținute pe muzica lui Lully; și tot atunci a avut loc iluminarea fastuoasă a Marelui Canal în formă de cruce, amenajat dincolo de ultimul bazin al grădinii (cel al lui Apollo) și putând duce pe un braț spre Trianon.

Ansamblul cu trei volute și decorat cu scoici al „Peșterii lui Teti“ a mai rămas în memorie și printr-un tablou al unui pictor anonim, ce-l înfățișa acolo pe Regele Soare. Ulterior, clădirea a fost demolată pentru a se face loc extinderii aripii de nord a palatului, care acum ocupă acel amplasament prin „Capela regală“. În consecință, statuile Grotei au fost transferate mai întâi (1684) spre actualul „Boschet al Domurilor“, pentru ca ulterior (1704) ele să fie regrupate în ansamblul noilor „Băi ale lui Apollo“²⁶ (a nu se confunda cu „Bazinul Apollo“, amplasat dincolo de panta dealului Versailles, pe locul fostului „Bazin al Berzelor“ – n.n.).

Și, tot în logica spectacologiei exterioare, se înscriau atunci și reprezentațiile de pe scena plutitoare a Bazinului „Neptun“, amplasat pe latura de nord, în apropierea „Boschetului Teatrului de ape“. Era vorba în special de montarea în decorul mirificelor jocuri de lumină și de ape a spectacolelor



25. Philippe Beaussant, „Le roman de Versailles“, art. cit., 2007, p. 26.

26. Caroline Lécharny, „Visite de jardins“, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 63-64 (și cu foto color).

de balet ale lui Lully, care dezvoltau teme antice, adaptate invariabil în sensul flatării monarhului. Desigur că nici Bacchus nu putea să lipsească din Olimpul versaillez, așa că și lui i s-a dedicat un bazin în imediata apropiere a ramurii stângi a scărilor ce coboară spre grădină. Numai că, acolo, el este figurat ca un zeu roman al vinului, fără a se sugera vreo apropiere cu acel Dionysos inspirator al artei teatrale, care era atât de apreciată la curtea Regelui Soare.

În ceea ce privește spectacolele de interior, acestea aveau loc seara, cam între orele 19 și 21,30 și au cunoscut la Versailles²⁷ doi poli de interes.

Un pol era public, destinat totuși numai membrilor curții, ce a fost improvizat pentru o lungă perioadă sub forma unei „Săli de comedii”²⁸ amplasate în culoarul vitrat ce lega corpul central (pavilionul Dufour) cu „Scara Prinților” din aripa de sud. Cum spațiul respectiv era destul de restrâns, nu se puteau asigura decât trei sute de locuri spectatorilor, așa că exista o mare concurență între membrii curții în a obține favorul de a asista acolo la spectacole.

De asemenea, se mai putea improviză și un alt pol teatral, dar mult mai restrâns, în apartamentele reginei; acolo, Maria-Tereza putea să asiste, însoțită de curtea personală, la anumite spectacole agreate (așa cum s-a și întâmplat la 9 noiembrie 1667 cu premiera absolută a tragediei *Andromaca* de Jean Racine, ce a cunoscut premiera publică abia a doua zi, la sala Bourgogne din Paris).

Amenajarea unei mari săli de spectacole s-a amânat însă până după moartea lui Ludovic al XIV-lea (1715), deși Regele Soare avusese mereu în vedere, după mutarea curții sale la



27. Françoise Cros de Fabrique et Frédéric Lusa (scenariști, primul dintre coautori fiind și regizor), *Les Trésors du Chateau de Versailles*, film documentar, Paris, Martange Productions și France Télévisions, prezintă Sophie Jovillard, 2015.

28. Vincent Pruchnicki, „Un théâtre au château de Versailles : la comédie de la cour des Princes”, *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles; Sociétés de cour en Europe, XVI^e-XIX^e siècle – European Court Societies, 16th to 19th Centuries*, 2009, în: <https://journals.openedition.org/crcv/10909>; <https://doi.org/10.4000/crcv.10909>, consultate la: 5.02.2021.

Versailles (1682), amenajarea în corpul de nord a unei „săli de balet”. De menționat că el însuși favorizase dezvoltarea artei dansului și, mai ales, pe aceea a baletului, pe care a practicat-o la nivel de virtuozitate până la vârsta de 30 de ani. În viziunea lui, spectacolul scenic nu putea fi înțeles deplin în afara baletului și a muzicii, ceea ce a condus apoi chiar la obligația colaborării lui Molière cu Lully. Nu întâmplător, sintagma de „Regele Soare” provine și din apariția Delfinului²⁹ (pe atunci în vârstă de 13 ani) în rolul Soarelui din spectacolul „à tiroirs” Baletul nopții (1651), pentru ca, după un deceniu, tot el să apară în aceeași ipostază la un turnir desfășurat între Luvru și Tuileries, ocazie cu care a îmbrăcat o armură „solară”³⁰.

Din cauza restricțiilor financiare impuse de războaie și de amenajările deja oneroase de la Versailles, proiectul sălii de spectacole a fost însă mereu amânat, în ciuda planurilor unor arhitecți, precum Mansart sau Vigarani³¹. Apoi, după dispariția Mariei Tereza (1683) și căsătoria „secretă” a regelui cu dna de Maintenon (care avea o viziune catolică strictă), totul dublat de o bătrânețe tot mai împovărată de gută, s-a ajuns la deturnarea proiectului teatral. Așa că, pe locul proiectatei Opere din prelungirea aripii de nord, s-a definitivat în 1710, cu puțin înainte de apusul Regelui Soare (la 1 septembrie 1715), o Capelă regală³² sobră, dar la fel de măreață și aurită precum restul palatului³³.

Ca o altă ironie a sorții, din cauza strălucirii festivităților de înscăunare a lui Ludovic al XV-lea, tatăl său, Regele Soare a fost înmormântat³⁴ cu mare întârziere... noaptea, la fel ca



29. Le Dauphin – „Delfinul”, denumire acordată exclusiv în Franța moștenitorului tronului regal, stabilit conform Legii salice. Termenul provine de la un titlu de noblețe legat de regiunea Dauphiné și acordat din oficiu primului băiat născut în familia regelui.

30. Philippe Beaussant, „Entre ciel et terre”, art. cit., 2007, pp. 110-111.

31. Vezi: <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/opera-royal#souhaite-par-louis-xiv-realise-sous-louis-xv>, consultat la 5.02.2021.

32. Aston Martin, „Les chantiers du couchant”, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005, pp. 79-82.

33. Caroline Lécharny, „Visite du palais de Versaille”, art. cit., 2005, pp. 84-85.

34. Le Centre des monuments nationaux, *Le dernier voyage de Louis XIV*, în <http://www.leroiestmort.com/fr/convoi-funeraire-de-lou>

Molière! Cu deosebirea că, în cazul fostului rege, s-a aplicat în 9 septembrie un întreg protocol moștenit din secolul al IX-lea d.Hr. Mărețul convoi îndoliat a parcurs la pas și în lumina făcliilor distanța până în centrul Parisului (cam 15 km) în zece ore, după care înhumarea corpului a avut loc în bazonica princiară Saint-Denis, cea a organelor interne, la Notre Dame, iar a inimii, la biserica iezuiților Saint-Louis, desigur, în cadrul unor slujbe catolice. De menționat că sicriul i-a fost coborât în pământ mai sus de 6 m, adică o adâncime la care se considera că pământul poate fi sfințit.

Aceasta a fost și situația arhitecturală a ansamblului Versailles preluată de Ludovic al XV-lea, care mult timp a neglijat și el, din rațiuni practice, dotarea palatului cu o sală propriu-zisă de spectacole. Pentru că activitatea teatrală și serbările făceau parte din protocolul regal, s-au găsit însă două modalități de rezolvare pe moment a problemei. A fost, așadar, amenajat un teatru de buzunar în Mica Galerie ce ținea de apartamentele regelui sau, ca o alternativă mai spațioasă, s-a utilizat holul de la baza scării Ambasadorilor, ambele spații făcând parte din Corpul Central³⁵.

Abia după 1742, regele s-a lăsat convins de arhitectul său (Ange-Jacques Gabriel) să ordone începerea studiilor pentru realizarea unei săli de spectacole, care a fost dedicată în realitate marilor evenimente regale, chiar dacă a fost numită „L'Opéra”³⁶. Iar argumentul forte în demararea grandiosului proiect a constat tocmai în faptul că se anunțau trei nunți ale moștenitorilor regali, evenimente de anvergură internațională ce urmau să uimească prin fast întreaga Europă.

Amplasamentul ales s-a suprapus în mare parte aceleia din planurile lui Ludovic al XIV-lea și ale arhitecților Mansart și Vigarani. Noua extindere spre nord prezenta și avantajul de a utiliza pentru amfiteatru panta naturală spre bazinul



is-xiv, consultat la 5.03.2022.

35. În <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/appartement-interieurroi#la-chambre-de-louis-xv>, consultat la 6.02.2021.

36. Aston Martin, „La Chapelle & L'Opéra”, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005, pp. 70-78.

Dragonului și al lui Neptun (a căror apă putea fi folosită rapid în cazul unor incendii, de altfel dese, ce surveneau în aceste săli). De asemenea, astfel se putea amplasa mai facil sub scenă voluminoasa mașinărie „à tiroirs“ de manevrare a decorurilor și de urcare-coborâre la nivelul scenei a planșeului pe care luau loc până la 80 de muzicieni, arhitectură teatrală de care a răspuns „mașinistul» Arnoult“³⁷. Secțiunea orizontală a Operei regale nu respecta structura teatrului italian, fiind o elipsă trunchiată cu o profunzime de 45 m, înconjurată de trei rânduri de lojă (din care cea centrală era destinată familiei regale și putea fi despărțită de sală printr-un grilaj pliabil, aurit și el). Întregul ansamblu era strălucitor datorită acoperirii unor vaste zone cu foiță de aur, iar ampla boltă pictată era susținută de colonade impresionante. Acest ansamblu monumental, care costase doar în ultimii doi ani de construcție peste 2.000.000 de livre aur (aprox. 800 kg!), a devenit implicit și o declarație de independență față de moștenirea renașcentistă. Opera de la Versailles se abătea astfel de la stilul italian, devenit canonic în arhitectura teatrală, propunând un spațiu polivalent în formă de elipsă trunchiată, planșeul acoperit cu plăci mari de mozaic din marmură fiind înclinat spre scenă.

Manifestările de aici erau în mod intenționat foarte luxoase, pentru ca nobilimea să graveze din proprie inițiativă în jurul unui centru de putere, unde putea fi mai ușor controlată, pentru a nu se lăsa atrasă de Fronda hughenotă (mișcare a protestanților francezi care contestau armat puterea centralistă a monarhiei catolice).

Opera regală de la Versailles³⁸ a fost inaugurată în 1780, cu ocazia nunții Delfinului (acela ce va domni sub numele de Ludovic al XVI-lea) cu Maria-Antoaneta a Austriei, sala fiind destinată ulterior mai ales nunților regale, balurilor și recepțiilor, astfel că, până la încheierea dramatică a dinastiei lor, nu se organizaseră acolo – din cauza costurilor exorbitante de administrare – decât 14 evenimente.



37. Caroline Lécharny, „Visite du palais de Versailles“, art. cit., 2005, pp. 86-87.

38. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, traducere de Vlad Russo, București, Nemira, 2018, p. 115.

În 1780, se inaugurase în ansamblul Micului Trianon și teatrul privat al reginei Maria-Antoaneta, după ce în galeriile Marelui Trianon se improvizaseră câteva scenete inspirate de ea. Inițial, Trianonul³⁹ a fost construit între 1670-1672 în nord-estul domeniului, sub forma unui luxos parc de pavilioane acoperite cu țigle albe și albastre din porțelan, un loc retras unde Regele Soare ajungea „navigând” efectiv pe Marele Canal pentru a se întâlni cu favorita oficială din acea perioadă, marchiza de Montespan. Cum aceasta a căzut în dizgrație ca urmare a implicării nedovedite însă în *Afacerea otrăvurilor* din 1677, reședința va deveni, mai ales după definitivarea din 1688, locul de desfășurare a vieții de familie a Regelui Soare. Urmând modelul ilustrului său tată, Ludovic al XV-lea va construi în apropiere pavilionul Micului Trianon pentru favorita sa, doamna de Pompadour, pentru ca Ludovic al XVI-lea să-l dăruiască în 1776 soției sale încă iubite, Maria-Antoaneta⁴⁰. Iar una dintre fanteziile pe care aceasta și le-a permis acolo a fost și aceea a unui „Teatru al Reginei”, dedicat pasiunii sale scenice, la a cărei manifestare aveau acces doar intimii. După ce se organizaseră mai întâi câteva scenete în galeria Orangeriei, s-a hotărât construirea după planurile arhitectului Mique a unui teatru de buzunar, inaugurat în 1780. Acesta simula o „bombonieră”⁴¹, ce sintetiza la scară redusă elemente din arhitectura sălii de teatru de la castelul Choisy-le-Roi, dar și a Operei învecinate, inclusiv un mecanism complex de manevrare scenică⁴².

În ambientul său, au fost reprezentate pentru anturajul regal spectacole invitate, dar, de cele mai multe ori, pe scena iluminată cu lumânări dădea spectacole trupa autointitulată a „Seniorilor”, compusă din apropiații reginei. În repertoriu, apăreau mici piese agrementate cu arii la modă pe atunci în saloanele pariziene. Și, pentru că Maria-Antoaneta era cucerită de ideea



39. Robert Colonna d'Istria, „La suite impériale”, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 99-104.

40. Jean-Christian Petitfils, „Les folies Bèrgère”, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 123-125.

41. *Ibidem*, p. 128.

42. Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 196-200.

de a interpreta roluri de ingenue, păstorițe ori subrete (dar fără a fi înțeles și servituțile implicate în realitate de respectiva stare socială!), piesele alese trebuiau să urmeze strict aceste cerințe. Deși nu cerea deschis să dețină rolul principal, totul era centrat în jurul său în cazul spectacolelor – *Ghicitorul satului* de J.-J. Rousseau, unde ea susținea rolul Colette; *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais (Rosine); *Regele și fermierul* de Sedaine (Jenny); *Zorii și apusul la țară sau Sabotul pierdut* de Augustin de Piis și Pierre-Yon Barré (Babet)⁴³. Conform memoriilor timpului, reprezentațiile date acolo erau doar niște transpuneri grandilocvente ce evidențiau cantoul remarcabil al reginei, dar și faptul că ea își recita replicile destul de stângaci.

Urmându-și pasiunile campestre, Maria Antoaneta ajunsese să se închipuie în timpul liber un fel de „țărăncuță“, așa că a pus să i se construiască (1783-1787) și un „Cămun al... Reginei“⁴⁴. Spațiu al altor fantezii ce ignorau de fapt viața mizeră a țărănimii, acesta ar fi trebuit să reconstituie eclectic o idealizată viață de la țară. Astfel, un labirint de alei putea duce de la un „chateau“ modest spre ferma regală, ce cuprindea un șopru cu animale pentru lapte, cotețe, un hulubar, o moară, lacuri cu pește și păsări, turnulețe, odeonuri, pavilioane, căsuțe cochete acoperite cu stuf, o grotă artificială, stânci, grădini englezești cu boschete sălbatice (atent îngrijite de grădinari!) sau grădini simetrizate în stil francez...

Campania de „naționalizare“ artistică inițiată de Regele Soare a continuat deci și de-a lungul generațiilor următoare, Ludovic al XV-lea hotărând, în 1762, înființarea în sala teatrului Bourgoigne a unei Opere comice⁴⁵ al cărei rol era de fapt de a asimila Opera italiană din Paris. În 1780, succesorul său, Ludovic al XVI-lea, va mai face un pas în acest sens, interzicând orice titulatură străină în domeniul spectacolului, după ce hotărâse mutarea a ceea ce devenise Opera comică în sala Favart⁴⁶, ce va fi amenajată totuși în stil... italian.



43. Jean-Christian Petitfils, art. cit., 2006, p. 126.

44. *Ibidem*, p. 127.

45. <https://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique>, consultat la 10.01.2020.

46. În <https://fr.mappy.com/plan#/Place%20Boieldieu%2075002%20Paris>, consultat la 24.02.2021.

În acest răstimp, cultivând ușor disident opere ale dramaturgilor iluminiști, Maria Antoaneta nu își dădea seama că exact spiritul operei acestora va contribui la ghilotinarea Ludovicilor, din care făcea și ea acum parte. Insesizabil, se apropia anul 1789, al izbucnirii Marii Revoluții Franceze, denumită azi pe bună dreptate în patria sa de origine „La Grande Terreur“ – „Marea teroare“.

Bibliografie:

- ASTON, Martin, „La Chapelle & L'Opéra“, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005, pp. 70-78.
- ASTON, Martin, „Les chantiers du couchant“, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005, pp. 79-82.
- ASTON, Martin, „La bataille de l'eau“, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 70-85.
- BARBA, Eugenio și Savarese, Nicola, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, traducere de Vlad Russo, București, Editura Nemira, 2018.
- BEAUSSANT, Philippe, „Le Songe du Roi-Soleil“, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie. 2005, pp. 20-33.
- BEAUSSANT, Philippe, „Le roman de Versailles“, în *Le Figaro* (hors série), 2007, pp. 22-47.
- BEAUSSANT, Philippe, „Entre ciel et terre“, în *Le Figaro* (hors série), 2007, pp. 108-113.
- BIET, Christian; TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.
- ISTRIA, Robert Colonna d', „La suite impériale“, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 90-107.
- BERTHIER, Karine, *D'une rivière à l'autre. Histoire de la Seine dans Le-Val-de-Marne*, Val-de-Marne, Conseil Général de Val-de-Marne, 2009.
- GRIMAREST, Jean-Léonor, *La vie de Molière*, Paris, chez Jacques Lefebvre, MDCCV, f.p.: <https://books.google.fr/books?id=l-Do0Ix2OLOYC&dq=inauthor%3AGrimarest&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>.
- LÉCHARNY, Caroline, „Visite du palais de Versailles“, în *Le Figaro* (collection), nr. 1, decembrie 2005, pp. 58-69, 84-87.
- LÉCHARNY, Caroline, „Visite de jardins“, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai 2006, pp. 56-69, 86-89, 108-113 și 130-137.

- LEVINO, Frédéric; SANTOS, Gwen dos, https://www.lepoint.fr/c-est-arrive-aujourd-hui/25-aout-1680-le-jour-ou-la-comedie-francaise-donne-son-premier-spectacle-25-08-2019-2331475_494.php#.
- MUNTEANU, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea* (3 vol.), Colecția „Studii“, vol. III / Partea a treia, București, Editura Univers, 1985.
- NAUDEIX, Laura, „L'union des langages artistiques“, în *Molière. Les secrets d'un génie, Le Point, Grandes Biographies, Hors séries*, No. 31, janvier-février, 2022, pp. 49-51.
- PRUCHNICKI, Vincent „Un théâtre au château de Versailles : la comédie de la cour des Princes“, *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles; Sociétés de cour en Europe, XVI^e-XIX^e siècle – European Court Societies, 16th to 19th Centuries*, 2009, în <https://journals.openedition.org/crcv/10909>.
- PETITFILS, Jean-Christian, „Les folies Bèrgere“, în *Le Figaro* (collection), nr. 6, mai, 2006, pp. 114-129.
- STAMATOIU, Cristian, *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv continuu)*, București/ Cluj-Napoca, Editurile Eikon/ Școala Ardeleană, 2015.
- STAMATOIU, Cristian, „Geografia teatrale pe firul istoriei și al râului (II): Sena la Paris“, în *Cercetări teatrale*, nr. 1 (3), pp. 15-36.

*

Le CENTRE des monuments nationaux, *Le dernier voyage de Louis XIV*, în <http://www.leroiestmort.com/fr/convoi-funeraire-de-louis-xiv>.

Resurse media:

- BRACHER, Iulia, *Versailles, le propre et le sale*, film documentar din seria *Toute l'histoire*, în prezentarea autoarei, La Plaine Saint Denis, AB Productions, 2016.
- DELTOMBE, Bruno, *Molière et ses mystères*, film documentar din seria *Les secrets de l'histoire*, sub conducerea lui Jean Louis Remilleux și prezentată de Stéphane Bern, Paris, Société Européene de Production et France Télévisions, 2022.
- FABRIQUE, Françoise Cros de; LUSA, Frédéric, *Les Trésors du Chateau de Versailles*, film documentar, Paris, Martange Productions și France Télévisions, prezentare: Sophie Jovillard, 2015.

TOURANCHEAU, Phillipe, cu concursul lui Richard Poisson și Cédric Harrang, *Versailles, les défis du Roi Soleil*, film documentar, Paris, Éclectic et France Télévisions, prezentare: Pierre Tissot, 2019.

Resurse web:

<http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau>
<http://www.sitemoliere.com>
<http://www.toutmoliere.net>
<https://fr.mappy.com/>
<https://mapcarta.com/fr/W4263379>
<https://www.comedie-francaise.fr/#>
<https://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique>

MUZICA ÎN ARTA LUI SAMUEL BECKETT

(o perspectivă teoretică via *Fin de partie*, operă într-un act de György Kurtág)

Ștefan Roman

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.09

Abstract

Music in the Art of Samuel Beckett

In November 2018, the premiere of the opera *Fin de partie* by György Kurtág took place at the Scala theater in Milan. On a stage with a rather conservative and traditional reputation, the performance based on Samuel Beckett's libretto invites an exploration of the musicality of this modernist playwright. Often, in his correspondence, Beckett resorts to a critical, aesthetic reading of the concerts he heard. Being also a quite appreciated pianist (in non-professional circles), we can realize the importance that music had in shaping both his aesthetics and his dramaturgical constructions. This essay aims to explore the "musical details" present in Beckett's work, aiming at a reconstitution, even if not complete, of the theatrical expression of the musicality of his texts. The possibilities of staging them were fulfilled by countless compositions, or musical works, including Kurtág's work, *Fin de partie*, which we will mainly deal with and from which we will actually start in our research.

Keywords:

Samuel Beckett, "Fin de partie", aesthetics, music, opera

În 1931 Beckett scria monografia despre Proust. În acest eseu putem identifica unele din afirmațiile lui Schopenhauer despre muzică. Beckett se referă explicit la unele dintre acestea, de exemplu atunci când spune că muzica se separă de celelalte arte, care sunt doar o reproducere a Ideilor, pe câtă vreme muzica este Ideea însăși¹. „De aceea influența muzicii este mai puternică și mai pătrunzătoare decât a celorlalte arte; acestea nu exprimă decât umbra, pe când ea vorbește despre ființă“, scrie Schopenhauer în *Lumea ca voință și reprezentare*².

Și în scrisoarea către Axel Kaun (9 iulie 1937), cunoscută drept *scrisoarea germană*, Beckett își face cunoscute mai multe din ideile sale estetice. O caracteristică a acestor explorări estetice se referă la articularea unei „literaturi a necuvântului“, o literatură încă nescrisă, dar care are drept ideal sabotarea limbajului. Limbajul, pentru Beckett, e doar un vâl care trebuie smuls pentru a ajunge la acea tăcere sau muzică care stă la baza a tot și a toate („des Allem zu Grunde liegenden“³). Într-un fel, e o despărțire estetică de Joyce, mentorul său, a cărui „apoteoză a cuvântului“ nu-i mai satisface nesațul pulsivității sale literare. Desigur, avem aici și un ecou al misticilor spanioli (Teresa d'Avila, Sf. Ioan al Crucii), dar și o influență certă a criticii limbajului lansată de Fritz Mauthner. Acesta credita teoria că nimic din ființa noastră nu este reductibil la limbaj, nici la gândire, ceea ce îl apropie periculos de mult, desigur, dintr-o perspectivă cu totul inversată, de atitudinea religioasă mistică. De altfel, Mauthner și numește atitudinea sa față de limbaj o „mistică fără Dumnezeu“ (*gottlose Mystik*).

Cum rămâne însă cu reprezentarea *de facto* a acestei situații pe care Beckett o are în vedere, ținând cont că tot materialul pe care îl au scriitorii sunt tocmai cuvintele? În acest sens, Beckett percepe o disonanță a mijloacelor literare, a uzajului lor distructiv, pentru a se *instrui în tăcere*, ca deziderat ultim. Acea



1. V. Samuel Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1978, p. 71.

2. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, prosligion și cronologie de Anton Adămuț, Iași, Editura Moldova, 1995, p. 435.

3. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (coord.), *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I: 1929-1940, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 515.

tăcere pe care naratorul din trilogie o numește „a mea, cea care dăinuie”⁴ și aceeași pe care Molloy o sesizează/înțelege atunci când uită cine e și nu doar atât, când „uită să fie”⁵.

În *Words and Music*, o piesă pentru radio scrisă în 1961, avem un dialog dintre, cum foarte clar indică titlul, cuvinte și muzică. Ele apar ca personaje, iar primul *verbatuum* al Cuvintelor, după un foarte scurt intro al orchestrei, este acesta: Cât timp vom mai fi zăvorâte aici în întuneric? Nu este tocmai o declarație de dragoste, o tânjire după Muzică, căci imediat apare replica ce instituie o distanță protectoare, sanitară în ultimă instanță: „Cu tine!”⁶. O binevenită înfiere a Cuvintelor și în același timp o punere la respect a Muzicii. Cele două entități-personaje se sâcăie reciproc. Words proclamă o temă, sub ale cărei auspicii vor evolua în această încleștare cu Music, anume indiferența. Un al treilea personaj intră în scenă (se face auzit), sub a cărui autoritate se află atât Words, cât și Music. Numele lui este Croack. Croack desemnează cu apelativul Bob Muzica, respectiv cu Joe, Cuvintele. În fine, insistă pe împăcarea lor („Be friends!”), ieșirea din bosumflare și dispreț reciproc, propunând ca temă iubirea. Avem deci un prim sens al acestui al treilea personaj, *terzo pacificatorum*, cel care invită la șlefuirea asperităților și domesticirea contrariilor. Curând însă instinctele celor doi ies la iveală. Joe lăläie neconvincător câteva banalități pe noua temă, în timp ce Bob instruieste didactic-zadarnic o notă (la) care e falsată. Asta dacă nu se revoltă fonic prin bătăi violente cu bastonul pe o suprafață tare. Acum e timpul ca și Croack să-și arate o nouă față, *terzo bellicum*: „Love, dogs! Together, dogs!”⁷. Cei doi sunt ca doi gladiatori ce evoluează într-un spectacol sângeros la instigarea unui stăpân (Joe i se adresează cu „my Lord”). Croack e când *benevolente personae* (Cârâilă), când un *male* (Croială) pus pe cafteală.



4. Samuel Beckett, *Opere*, vol. 3: *Molloy*; *Malone murind*; *Nenumitul*, traducere din limba franceză de Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță și Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011, p. 435.

5. *Ibidem*, p. 50.

6. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 2006, p. 287.

7. *Ibidem*, p. 289.

În *Words and Music* e investigată anevoioasa relație dintre sunet și tăcere, dintre muzică și cuvinte. Sunetul, odată produs, e *înghițit* de hăul în care începe să se risipească și, ca să folosim o simbolistică de doftori, el se stinge de îndată ce nu mai e ținut artificial în viață de aparate (folosirea pedalei la pian, a legato-ului de prelungire, a arcușului în ambele direcții etc.). Inevitabil, producând sunetul, te situezi la butoanele de pe pupitrul de comandă unde se află cele două extreme: viața și moartea. Să susții sunetul înseamnă să te revolți. La concertele de la filarmonică suntem atrași de ultimele acorduri care fac loc unei tăceri înțelese ca un ultim moment de expresivitate, deținând în pulsuniunea ei (ce se vrea eternă) toate trăirile afective acumulate până atunci. Iată care sunt intuițiile despre efemeritatea sunetului și despre relația dintre cele două extreme de la înălțimea înțelegerii unui muzician ca David Barenboim: „Sunetul... nu este un obiect, precum un scaun, să zicem, pe care îl poți lăsa într-o cameră goală ca mai apoi să-l găsești neschimbat, exact în acea poziție. Sunetul nu rămâne în această lume. Ci se evaporează în tăcere. El nu este străin de tăcere, el nu există de la sine, ci are o relație permanentă, constantă și inevitabilă cu tăcerea. Prin urmare, prima notă nu este începutul – ea vine din tăcerea care o precedă”⁸.

Natura muzicală a textelor beckettienne e un fapt care nu mai are nevoie de nicio demonstrație. Ca actor, jucând monodrama *Molloy*, am resimțit importanța secvențelor muzicale care se impuneau într-o replică sau alta. Frazarea impunea uneori de la sine un anumit ritm, o anumită cadență sau intensitate. Se ajungea (în unele momente) aproape la o psalmodiere a textului care, deși nu cântat, prelua ceva din sacralitatea incantațiilor. Muzicalitatea lui intrinsecă pare să excludă orice adaos componistic. Textele lui Beckett sunt deja compoziții, cantonate într-un univers ermetic caracterizat de rafinament și desăvârșire stilistică. Însuși vocabularul literar e împrumutat din muzică. Beckett își numea piesa *Quad* drept o fugă statică. Apoi, în romanul *Vis cu femei frumoase*



8. David Barenboim, *Everything is Connected. The Power of Music*, Brand, George Weidenfeld Nicholson, 2008, p. 9.

și nu prea, referințele muzicale acoperă o gamă largă: digresiunile sunt numite *cadenza*, anumitor pasaje reluate li se impune notația *da capo*, șoaptelor li se indică intensitatea *pianissimo*, alte pasaje sunt *orchestrated*, iar personajele evoluează ca într-un *duo* sau *tutti*. Romanul *Watt* conține chiar două compoziții semnate de Beckett însuși. Prima, un *lamento* pe patru voci (soprană, alto, tenor și bas), e redată pe partitură; a doua se folosește de serialismul dodecafonic. Aici avem un hilar și umoristic *concerto* al celor trei broaște cu orăcăitul lor specific – Oac! Oec! și Oic!, iar intervalele dintre ele sunt disonante: 1, 9, 17, 25 etc.; 1, 6, 11, 16 etc.; 1, 4, 7, 10 etc.

Watt, despre care ni se spune că e în „căutarea tihnei”, meditează la „Tomețea lui Tom, Dickețea lui Dick, Harrynețea lui Harry”. Dar nu este interesat de aspectul particular al ființei, ci de cel general, care le include pe toate acestea, anume Tomețea lor, Dickețea lor, Harrynețea lor. Pentru a complica lucrurile, el este interesat doar de esențele temporale, „de Tomețea lor [...] dintr-un anumit moment, a Tomeții lor de atunci”⁹. Avem așadar un *quidditas* temporal, pe filieră scolastică. (Știm că Beckett, în cearta nominalism vs. realism, se poziționa în favoarea celui din urmă.) Într-un asemenea moment își amintește Watt (what?/ce? este *quid* în latină) de orăcăielile broștelor. Ele încep împreună, apoi, la intervale diferite (aici terță, cvintă, octavă) ajung din nou, ca într-o serialitate muzicală, la a orăcăi împreună în același timp. Aceeași ritmicitate matematică apare și în episodul pietrelor supte de Molloy. Doar că aici avem o evidentă parodiare a serialismului, prezentă de altfel și în cântecul broaștelor.

Calitatea sonoră a textelor beckettienne e atestată și de prezența mai multor semne, indicații foarte clare ale esteticii autorului. Astfel, partea întâi a trilogiei e o lungă sonatină a cadavrelor (*Molloy*, p. 32), titlul *More pricks than kicks* a fost tradus în franceză *Bande et sarabande*, cu aluzie la dansul și muzica medievală. Apoi, avem referința la piesa *Sfârșit de partidă* ca la o cantată pentru două voci sau de pildă acea indicație



9. Samuel Beckett, *Opere*, vol. 2: *Murphy. Watt. Vis cu femei frumoase și nu prea*, traducere de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010, p. 298.

rostită de Beckett actorilor germani de la Schiller-Theater din Berlin, unde o regiza: „Piesa e plină de ecouri și fiecare își răspund unul altuia. E ca o partitură muzicală“.

Poemele sale din ciclul *Enueg* (I, II) cât și *Serena* (I, II, III) sunt asemeni unor *cantos* în care Beckett strecoară multe aluzii la prima lui iubire (Peggy Sinclair, moartă de tuberculoză). *Enuig* (*ennui*) ca și serenada, erau genuri ale poeziei lirice practicate de trubadurii provenșali, care se acompaniau de muzică. În acestea, ei își cântau iubirea pe care o dedicau femeii ideale, *donna angelicata*¹⁰.

Beckett, după cum atestă mai multe mărturii, atunci când își corecta lucrările le citea cu voce tare și chiar le cânta pentru a le racorda la „sunetele fundamentale“ („My work is about a matter of fundamental sounds“.). De asemenea, când își regiza piesele, ținea repetiții separate pentru tonalitatea și ritmul în care voia ca ele să fie jucate. A adus la un moment dat în teatru și un metronom, pe care l-a pus în mișcare, spunându-i Brendei Bruce, actrița care o juca pe Winny din *O, ce zile frumoase*, „Ăsta-i ritmul pe care-l vreau“¹¹. Explorarea structurilor ritmice și sonore era adesea pentru el mai importantă decât acțiunea propriu-zisă sau psihologia personajelor, pentru care actorii își fac de regulă atât de multe griji.

În spectacolul *Molloy* (scenariu și interpretare proprie), am propus la un moment dat regizorului ca personajul să cânte la bicicletă. Spițele mi se păreau potrivite pentru așa ceva. Era o reminiscență, desigur, din performance-ul muzical al lui Frank Zappa. Detaliile tehnice nu ne-au permis până la urmă acest lucru, dar am luat în considerare soneriile metalice, trei la număr, de pe ghidonul bicicletei (în roman, de altfel, se sugerează acest moment muzical; în plus, Molloy mai deține și un corn de vânătoare, un *Irish horn*, în care suflă, dar pe care îl folosește și ca instrument de percuție – *Molloy*, p. 92).



10. Legăturile lui Beckett cu poezia medievală și renescentistă ar necesita o investigație separată. Merită să notăm în acest sens prețuirea pe care o acorda *secvențelor* lui Adam de Saint-Victor, scrise într-o latină mistică, după cum s-a spus deseori.

11. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 2006, p. 523.

În piesa pentru radio *Words and Music* nu există partitură pentru personajul Muzica. A fost compusă de Morton Feldman (pentru doi actori, două flaute, vibrafon, pian, vioară, violă și violoncel). Chiar Beckett i-a solicitat-o. Se pare că a fost impresionat de o compoziție anterioară, denumită operă pentru soprană și orchestră într-un singur act, având la bază un alt text de-al său, *nici*. De fapt, *nici* a fost scris ca un *libretto*. Este singurul text a lui Beckett scris special pentru a fi pus pe muzică. „Încoace și încolo în umbră din umbra lăuntrică spre cea exterioară“ este intro-ul acestui text pe care soprana îl cântă sacadat, silabisit pe alocuri, pe aceeași notă, susținând o oscilație între „două refugii luminate“, anume „impenetrabilul sine“ și „impenetrabilul nesine“. Cele două teritorii sunt bariere de sunet, întocmai ca imaginea din text în care regăsim niște uși care, odată ce te apropii, se închid ușor și, odată ce te depărtezi de ele, se deschid iarăși. Intervenția sopranei instaurează un spațiu acustic al liminalității, al granițelor, care ne face să ne gândim la clar-obscurul atât de invocat de Beckett. Preferințele lui către tehnica clar-obscurului (Rembrandt, Caravaggio, Francisco de Zurbarán) sunt evidente și în acest text căruia muzica lui Feldman îi captează pe deplin înțelesurile cele mai adânci. „Dacă ar fi doar întunericul și lumina“, afirmă Beckett într-un interviu din *Nouvelles Littéraires*, „totul ar fi pe deplin lămurit... Când le avem pe amândouă, ne trezim cu inexplicabilul“¹². Și, ca să ducem mai departe expozițiunea noastră am putea întreba: când, ca posibili subiecți într-o pânză ca bunăoară *Fuga în Egipt* a lui Adam Elsheimer (c. 1609), am fi expuși în lumină sau adăpostiți de întuneric? Sau, mai degrabă, cât din ființa noastră ar fi tulburată (întunecată) de dilemele ezitării, luminată de licăririle credinței?

Compoziția lui Feldman redă foarte bine această tensiune a unui etern „chemat înainte și înapoi și respins“, pe care libretul din *nici* îl consemnează. Așa-zisa monotonie a sunețelor nu face decât să graviteze dintr-un *înainte* într-un *înapoi* („to and fro“), amintindu-ne că „lumina și întunericul sunt



12. L. Graver, R. Federman (coord.), *The Critical Heritage of Samuel Beckett*, London, Taylor & Francis, 2005, p. 240.

continue, nu distincte¹³. Ultima parte a operei se transformă într-o agonie, susținută de notele înalte cântate de soprană, ce uneori par icnete, alteori lamentouri patetice sau adevărate țipete de groază, răvășite de dorința de a nu mai pendula între cele două spații („refugii luminate“) sonore.

Se cuvine spus că textele lui Beckett au atras atenția mai multor compozitori. Nu întotdeauna fericite, colaborările au produs totuși opere însemnate, cum sunt de de pildă mai sus menționatele compoziții ale lui Feldman. De notat și lucrarea lui Heinz Holliger după *Nu eu*, o compoziție pentru soprană. În timp ce ea cântă, se aud reluate replicile (cântate sau vorbite) de mai înainte, acestea fiind înregistrate pe o bandă de magnetofon. Se crează astfel un efect ce dă și mai mult impresia de pierdere a identității, dar și de căutare a ei, temă centrală în piesa lui Beckett.

Cântecul broaștelor de care am vorbit mai sus se pare că a preocupat imaginația lui Roger Reynolds, care l-a inclus într-un ciclu mai amplu (*A Merciful Coincidence*) care explora dispunerea serială din romanul *Watt*. Și multe alte piese muzicale s-au născocit din textele lui Beckett, iar unele au fost chiar comandate de către dramaturg.

Iar alte opere sunt chiar *opere*. Privitor la acest aspect, e uimitoare o afirmație a lui Beckett, care spune lucrurilor pe șleau: „Nu-mi place opera. Nu-mi place ca cuvintele mele să fie puse pe muzică“¹⁴. Dacă citim cu atenție, acestea sunt ideile preluate din Schopenhauer (însă distorsionate, după cum vom vedea). Muzica, spune filozoful german, nu exprimă fenomenul (bucuria, tristețea, înfricoșarea, încântarea etc.) ci, ca esență intimă, este însăși fenomenul în mod abstract. De aceea, ne și vine foarte ușor să o înțelegem, să ne raportăm la ea. Vorbindu-ne direct, muzica trezește în imaginația noastră dorința de a da o înfățișare acestei „lumi de spirite, invizibilă și totuși atât de însuflețită“. Mai departe, el vorbește de o paradigmă analoagă lumii spiritului trezit de experiența muzicii, adică de o lume reală. După Schopenhauer, aceasta ar fi



13. Adrian Papahagi, *Shakespeare interpretat de [...]: Titus Andronicus, Hamlet*, Iași, Polirom, 2021, p. 85.

14. James Knowlson, *Damned to Fame...*, ed. cit., p. 657.

originea *cântecului pe cuvinte* și a operei, atenționând asupra raportului de subordonare a textului sau a *libretto*-ului față de muzică, în caz contrar transformând-o pe aceasta într-un „simplu mijloc de expresie“. Dacă cineva s-ar preta la o asemenea inversare ar da dovadă, spune Schopenhauer, de o enormă prostie. Concluzia lui este că dacă muzica „ar depune eforturi prea mari pentru a se adapta cuvintelor [...], ea ar avea pretenția să vorbească într-un limbaj care nu îi aparține“¹⁵.

Acestea sunt ideile pe care Beckett, în eseul său din 1931, despre Proust, le preia din *Lumea ca voință și reprezentare*. Doar că Schopenhauer nu este reticent vizavi de operă, spune doar că trebuie să persiste raportul de subordonare. Raționamentul din Proust e următorul: dacă muzica e însăși Ideea, arta cea mai imaterială, atunci *opera* alterează hidos imaterialitatea prin aceea că obligă ascultătorul (și privitorul) de operă s-o distorsioneze – el nefiind decât un subiect impur care insistă totuși să întrupeze Ideea în paradigma lui de realitate. Și Beckett conchide: „cuvintele unui *libretto* sunt pentru fraza muzicală ceea ce este Columna Vendôme pentru ideea de orizontală“¹⁶.

Și poate datorită acestor considerații estetice a ajuns Beckett la principiul netransgresării genurilor. În virtutea acestuia a refuzat cererea lui Ingmar Bergman de a face un film după două dintre piesele sale pentru radio, *All That Fall* și *Embers*. Zicala de controlor recalcitrant i se potrivea de minune: „*All That Fall* este un text pentru radio. Un text pentru voce, așadar, nu pentru corpuri aflate pe scenă. [...] Sunt în totală opoziție cu orice formă de adaptare a acestui text pentru teatru. Nu e mai mult pentru teatru decât e *Sfârșit de partidă* pentru radio. Să pui în scenă *All that Fall* înseamnă s-o ucizi“¹⁷. Cu toate acestea, vedem că principiul își va fi epuizat interdicția, poate și datorită excelentelor adaptări scenice după povestirea *Depopulatorul* (Mabou Mines, muzica Philip Glass); filmice (*Not I, Quad*) și, cum am văzut, muzicale.

Un alt compozitor interesat de universul muzical beckettian e și György Kurtág. Născut în Lugoj, studiază compoziția



15. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, ed. cit., p. 441.

16. Samuel Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1978, p. 71.

17. James Knowlson, *Damned to Fame*, ed. cit., p. 525.

la Budapesta, apoi, după revoluția reprimată din 1956 din Ungaria emigrează la Paris, la nici 30 de ani. György Ligeti, prietenul său (și alt mare compozitor) îi sugerează să meargă la teatru să vadă spectacolul lui Beckett, *En attendant Godot*. Nu reușește să ajungă la premiera lui Roger Blin, în schimb, un an mai târziu, e în sală urmărind *Fin de partie*. Chiar dacă nu vorbea franceza la acea dată (și poate tocmai de aceea), a fost cucerit de arhitectonica muzicală a piesei.

Kurtág a compus prima oară după un text de Beckett în 1990, doar la câteva luni după moartea dramaturgului. Libretul îl constituie ultimul poem scris de Beckett, *What is the word* (1989). Lucrarea (scrisă inițial pentru soprană și pian, op. 30a) a fost rescrisă un an mai târziu cu partituri în plus pentru orchestra de cameră și cor (op. 30b). De asemenea, includea și părți recitative pentru o actriță. E interesant că există un fir invizibil ce leagă cele două lucrări, a dramaturgului și a compozitorului. În timpul scrierii poemului, Beckett (având deja o vârstă înaintată și în urma unei căzături zdravene) uita cuvintele și încerca să-și amintească ce scrisese anterior. *What is the Word* e și o mărturie a unui om care se luptă cu afazia. Kurtág, pe de altă parte, a dedicat partea recitativă din lucrarea sa actriței Ildikó Monyók, care de asemenea suferea de tulburări afazice, în urma unui accident de mașină. În contextul procesului recuperării se pare că i-a dedicat Kurtág actriței partea recitativă.

... *pas à pas – nulle part...* (op. 36) e o altă compoziție după texte de Beckett. Libretto-ul conține de astă dată pasaje din seria poemelor *Mirlitonnades* (ce ar avea înțelesul de *litanii*), precum și transcrierile lui Beckett după maximele lui Sébastien de Chamfort. Compoziția e un ciclu de cântece pentru trio de coarde, percuție și bariton.

Timp de aproape 8 ani, Kurtág a lucrat la prima sa operă și, în sfârșit, în noiembrie 2018 avea loc la teatrul Scala din Milano premiera operei *Fin de partie*. Pe o scenă cu o reputație mai degrabă conservatoare și tradițională, spectacolul după libretul lui Samuel Beckett invită la o explorare a muzicalității acestui dramaturg modernist. Kurtág a ales ca prolog pentru această operă un poem scris de Beckett în 1976, *Rondeley*, care este cântat de o soprană. Compus inițial ca un solo pentru soprană, Kurtág l-a păstrat ca prolog pentru *Fin de*

partie. S-a dovedit a fi o alegere perfectă. Circularitatea acțiunilor din *Fin de partie* este prin urmare extrem de rafinat introdusă de această poezie, care este de fapt un rondel. Prologul aduce în prim-plan modelul spiralei, o repetitivitate ce devine sufocantă, dar care exprimă atât de concis preocupările estetice ale lui Beckett („scrisul nu este despre *ceva*, ci chiar este acel *ceva*“).

Imediat după prolog avem pantomima lui Clov. Aspirațiile de dramaturg ale compozitorului¹⁸ sunt reliefate de folosirea contrapunctului. Lipsit de dialog, momentul e și grotesc, dar și elegiac. Clov, în stângăciile sale în jocul cu scara, se agită pe scenă, se scarpină în fund (detaliu ce nu apare în textul original) ca un Caliban rătăcit printre pubelele unde dorm Nagg și Nell. Dar chiar înainte de ridicarea cortinei, așadar între prolog și pantomimă, avem un bizar moment când orchestra *îngână* un cântecel, ridicol în simplitatea lui și aproape lipsit de armonie (eșuat, ar spune Beckett). Scurtul cântecel (durează mai puțin de un minut) e o reluare a unei compoziții din vremea studenției pe care a prezentat-o la cursul de compoziție al lui Ferenc Farkas. Vag cu o temă folclorică maghiară, în spectacolul de la La Scala se aud niște acoderoane...

Kurtág își amintește că atât el, cât și profesorul său au căzut de acord că acel cântec e prost și că exercițiul a fost ratat. Și totuși îl întâlnim în opera *Fin de partie*. Să fie oare un motiv al timpului, atât de prezent în scrierea lui Beckett, al sfârșitului care schimbă percepția noastră despre trecut, trecându-l prin sitele schimbătoarelor afecte? E în fond aici o funcție metadramatică pe care Kurtág o împlinește prin muzică.

Virtuozitatea limbajelor lui Beckett și Kurtág se intersectează prin aceea că la amândoi fiecare detaliu este redus în căutarea unei esențializări maxime. Arta amândurora cred că



18. Dintr-o mărturisire a lui Kurtág aflăm că „odată (nu-mi aduc aminte când) mai multe scene au țâșnit pur și simplu din mine, fără vreo explicație. A durat cam trei zile. Până atunci nu-mi venise ideea să scriu teatru. E drept că nici după aceea. Aștept ca o similară *țâșnire* să aibă loc înainte să scriu o *operă*“, în Bálint András Varga (coord.), *György Kurtág. Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2009, pp. 74-75.

frapează prin nevoia aproape convulsivă de a scăpa de convențional, prin fermitatea cu care suferința este acceptată, estetic firește, pentru a intensifica și ascuți conștiința, acea conștiință care sapă neîntrerupt în interiorul ființei, către acel eu atât de străin, atât de aproape.

Și ce ar întruchipa mai mult această tânjire după Ideal decât începutul ariei lui Ottone din opera *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi: „E pur'io torno qui, qual linea al centro./ Qual foco a sfera e qual ruscello al mare“ („Și totuși mă întorc aici. Pur. Ca linia spre centru/ Ca flacăra la foc, ca un pârau la mare“).

Bibliografie:

- BÁLINT András Varga (coord.), *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2009.
- BARENBOIM, David, *Everything is Connected. The Power of Music*, Brand, George Weidenfeld Nicholson, 2008.
- BECKETT, Samuel, *Opere*, vol. 2: *Murphy. Watt. Vis cu femei frumoase și nu prea*, traducere de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010.
- BECKETT, Samuel, *Opere*, vol. 3: *Molloy; Malone murind; Nenumitul*, traducere din limba franceză de Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță și Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011.
- BECKETT, Samuel, *Proust*, New York, Grove Press, 1978.
- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 2006.
- FEHSENFELD, Martha Dow, Overbeck, Lois More (coord.) *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. I: 1929-1940, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- GRAVER, L.; FEDERMAN, R. (coord.), *The Critical Heritage of Samuel Beckett*, London, Taylor & Francis, 2005.
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 2006.
- PAPAHAGI, Adrian, *Shakespeare interpretat de [...]: Titus Andronicus, Hamlet*, Iași, Polirom, 2021.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, prosligion și cronologie de Anton Adămuț, Iași, Editura Moldova, 1995.

EXPERIENȚA LEPAGE

Adriana Boanta

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.10

Abstract

Lepage Experience

Our study reflects Robert Lepage's central contribution to contemporary performance practices by creating complex theatrical productions with a strong visual impact that combine with new technologies and multimedia techniques, completely reinventing the theatrical space.

Keywords:

art, image, scenography, multimedia, postmodern, Robert Lepage

„Singura crimă este să fii superficial“

– Oscar Wilde, *De profundis* (1897)

Sfârșitul „Galaxiei Gutenberg“, apariția noilor tehnologii și mediilor digitale, globalizarea prezentului sunt, potrivit lui Hans-Thies Lehmann, parțial responsabile pentru apariția unui nou mod de a face artă. Afirmția sa este întărită de cea a teoreticianului Götz Großklaus, potrivit căruia „experiențele colective noi se fac în realitatea mediilor“¹. Acest nou context a contribuit la diversificarea mijloacelor de expresie, așezând teatrul pe o nouă traiectorie, a post-dramaticului. Astăzi, la fel ca oricare dintre celelalte arte, teatrul face efor-



1. Götz Großklaus, *Timp mediatic. Spațiu mediatic. Despre transformarea percepțiilor spațio-temporale în epoca modernă*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995, p. 107.

tul să existe și să răspundă dilemelor umanității, reflectând fidel „spiritul vremii“. Cultivând experimentul, deconstrucția și excesul, teatrul postdramatic privilegiază ruptura și gestul extrem. Noua formulă văduvește spectacolul dramatic de specificitatea sa – cuvântul², în favoarea vizualității exacerbate și, implicit, a dezvoltării limbajului scenografic. Cum spunea, de altfel, și Artaud: „teatrul nu va fi redat sieși decât în ziua în care orice reprezentație dramatică se va produce pornind direct de la scenă, și nu ca o a doua reluare a unui text definitiv scris“³. La rândul său, Gordon Craig anunța autoritatea absolută a regiei în raport cu celelalte elemente ale creației scenice, inclusiv în raport cu primatul textului dramatic, a ceea ce el numește „opera deja încheiată“. Câteva decenii mai târziu, Robert Lepage a zdruncinat din temelii regulile regiei clasice, prin modul creativ în care utilizează noile tehnologii. „Teatrul contemporan încă trăiește pe structurile trecutului. Știu că ar fi trebuit să discutăm despre o concepție artistică mult mai înaltă, dar cred că secretul se află la bază, în modul în care se întâlnesc oamenii și dezvoltă noul teatru“⁴, remarcă Robert Lepage. Problema actuală a teatrului contemporan, „criza“ sistemelor de lucru existente sunt datorate închistării în formule de creație rigide, „care ne face să creăm produse artistice care în final seamănă unele cu altele. Și multe proiecte dispar din fașă. Nu sunt un revoluționar, dar am vrut să sparg tiparele și am zis că trebuie să creăm unul pentru fiecare proiect“⁵. Există în demersul său artistic, în rigoarea



2. În 1920, regizorul și teoreticianul de teatru francez Gaston Baty proclamă prin „Sire le Mot“ fidelitatea absolută față de cuvânt.

3. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Seraphin și de alte texte despre teatru*, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor de Ion Vartic, ediția a II-a, îngrijită de Marian Papahagi, București, Editura Tracus Arte, 2018, p. 196.

4. Oana Bogzaru, „Robert Lepage: Viitorul teatrului este metisajul și înțelegerea valorilor societăților celorlalți“, *Yorick*, 24 oct. 2017, disponibil online la <https://yorick.ro/robert-lepage-viitorul-teatrului-este-metisajul-si-intelegerea-valorilor-societatilor-ceilorlalti/>, accesat la 21.07.2022.

5. *Ibidem*.

punerii în scenă și în tot ceea ce exprimă ca artist intenția clară de reformare. Dorința de a crea o nouă formă de spectacol îl poziționează în afara „cadrelor” impus de estetica „teatrului de artă”. „Nu trebuie să fii un artist cunoscut pentru a fi conectat la anumite lucruri. Pentru un francofon nord-american ca mine, mă întreb: «*De ce fac artă în acest fel?*». Este important să vedem vechile rădăcini suprarealiste europene și lucruri mai noi, cum ar fi jazz-ul și cultura neagră, care sunt, de fapt, încorporate în orice”⁶. În viziunea sa, „teatru”, cu majusculă, nu există. Există, în schimb mai multe teatre, care continuă să-i cultive în doze diferite caracterul dramatic: „Viitorul teatrului este metisajul, înțelegerea valorilor societăților celorlalți. Trebuie să vedem ce învățăm despre ființa umană în acest metisaj. Eu vin dintr-o societate mai permisivă, este foarte mult loc pentru idei și pentru oameni, de aceea Canada și acceptă mulți refugiați și imigranți. Este un teritoriu destul de neutru și atunci există loc pentru cultura celorlalți. Teatrul meu este unul mixt, este un teatru în care învăț din experiența artiștilor cu care lucrez”⁷. Afirmția sa se înscrie pe traiectoria trasată de Antoine Vitez, care, reluând o idee a lui Stanislavski, proclamă „teatru elitist pentru toți”. Metoda de lucru a lui Lepage are la bază creația teatrală colectivă (*devising*), cu rădăcini în sistemul Ciclurilor R.S.V.P. (*Resourcing, Scoring, Valu-Action, Performance*), dezvoltat de coregrafa Anna Halprin, împreună cu soțul ei, arhitectul peisagist american Lawrence Halprin. La începutul anilor '70, ei au condus o serie de ateliere numite *Experiments in the Environment/ Experimente în mediu*, în care un grup de artiști dezvoltă producții împreună. Anna Halprin a dezvoltat metode de generare a creativității colective, adunând împreună dansatori, arhitecți și alți artiști și explorând creativitatea colectivă în strânsă legătură cu mediul socio-cultural. „Ciclul, notează Lawrence Halprin, poate începe în orice punct și se



6. Matt Wolf, „Robert Lepage: Multicultural and Multifaceted”, *The New York Times*, 6 decembrie 1992, <https://www.nytimes.com/1992/12/06/theater/theater-robert-lepage-multicultural-and-multifaceted.html>.

7. Oana Bogzaru, „Robert Lepage”, art. cit.

poate mișca în orice direcție. Secvența este complet variabilă în funcție de situație și intenție”⁸. Lepage intră în contact cu metoda dezvoltată de Halprin prin intermediul profesorului său, Jacques Lessard, care va adapta și reînnoi sistemul ciclurilor R.S.V.P. Noul proces de lucru a fost transmis mai departe lui Lepage sub numele de „ciclurile Repère”⁹.

*

Personalitate complexă, un artist de o uriașă versatilitate, ce exprimă nuanțat multe din căutările și rănilor secolului nostru, Robert Lepage este creatorul universurilor celor mai diverse, în care nici subiectul, nici mesajul lui nu mai sunt importante, ci doar arhitectura spațiului în care sunt așezate. Jucate pe toate scenele lumii, spectacolele sale propun un nou cod teatral: o vizualitate excesivă, de o forță halucinantă. El ocupă în lumea teatrului un loc distinct prin faptul că „reușește să pună tehnologia de ultimă generație în slujba emoției și a forței imaginii scenice”, nota publicația americană *The New York Times*.

Lepage a fost primul nord-american care a regizat *Visul unei nopți de vară* la Teatrul Național Regal din Londra. De-a lungul anilor, a fost comparat cu marii reformatori ai scenei teatrale, precum Peter Brook. Adeseori, analiza creației unui creator contemporan comportă o oarecare dificultate: ne lipsește detașarea, tocmai de aceea șansele unei receptări parțiale cresc exponențial atunci când judecata se îndreaptă către un artist aflat într-un veșnic proces de (re)evaluare, așa cum este Lepage.

Traseul parcurs de regizorul Lepage, de la remarcabila producție *Needles and Opium* (1991), un *one-man show*, în care artistul interpretează mai multe personaje, până la producțiile *The Seven Streams of the River Ota* (1994), *Elseneur* (1996) sau *Géométrie des miracles* (1998), reprezintă experiențe ce merită o analiză.

Cocteau, poetul sau „mincinosul care rostește întotdeauna adevărul”, constituie una dintre principalele surse de inspirație ale lui Robert Lepage. Chiar dacă nu face un teatru vizual

◇

8. Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller, 1969, p. 2

9. Cunoscut și drept „ciclurile Lessard”.

strico sensu, Lepage se revendică de la o mentalitate creatoare similară. În spectacolele sale, textul auctorial pierde din autoritatea și importanța acumulată de teatrul occidental secole la rând, prin tradiție, și devine parte dintr-o complexă arhitectură de semne împrumutate din diferite limbaje, din lumi, medii, poetici diferite și, nu în ultimul rând, din areale culturale diverse. „Textul – spune Lepage – vine doar când este invitat, când are realmente ceva de spus. Teatrul de imagine e o metodă de a te debarasa de dictatura textului, de o structură dramatică greoaie, anchilozată, ce încătușează spectacolul și nu e interesantă pentru tinerii de astăzi. Ei vor să le fie narate altfel istoriile, într-un limbaj cultural corespunzător”¹⁰.

Teatralitatea lui Lepage constă în adoptarea în spațiul scenei a unor forme și formule de reprezentare insolite, reasamblate și prin introducerea de culturi și tehnologii hibride. Cazul Lepage nu este unul singular. Wooster Group și Ivo Van Hove optează pentru o punere în scenă care implică în mod creativ noile tehnologii. Tipul de teatralitate pe care o propune Lepage se înscrie în tradiția deschisă de experimentele lui Adolphe Appia. La începutul secolului 20, Appia dezvoltă teoria teatrului ca „artă totală”, o artă care reunește și combină într-o singură unitate structurală, ca într-un complex colaj, diferite forme de artă: muzica și/ sau vorbirea, sculptura, pictura, arhitectura. Totodată, prin integrarea într-o singură structură vizuală a mai multor medii (pictură, film, video etc.), teatrul lui Lepage se înscrie în poetica postmodernismului. Cu ajutorul acestui arsenal de mijloace și instrumente de creație puse la dispoziție de tehnologie, Lepage „operează” asemenea unui editor de imagine, recreând noi lumi situate între vis și realitate.

Pentru un revoluționar al vizualității, după cum este cunoscut regizorul Lepage, arhitectura imaginii scenice presupune implicit (re)inventarea spațiului teatral – un spațiu unic, greu de definit, în care poveștile nu se mai derulează linear, în ordinea firescului stabilit de convenție; un spațiu ce aparține



10. Robert Lepage, „Teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme”, interviu de Larisa Turea, *Sud-Est*, 2007/2, http://www.sud-est.md/numere/20070624/article_11/, accesat la 20.07.2022.

deopotrivă materialului și imaterialului. „Teatrul, așa cum îl concep eu, îmi satisface pasiunea pentru cunoaștere a spațiilor și a civilizațiilor. În maniera lui Ulise, te edificezi, te regăsești călătorind. Astăzi în lume, în special în S.U.A, o montare beneficiază de maximum 25 de reprezentații. Într-un anume sens, putem spune că spectacolele devin de unică folosință. Nu m-am împăcat cu acest fapt, tocmai de aceea a apărut compania *Ex Machina*. Spectacolele noastre călătoresc și sunt jucate foarte mult. Paradoxal, lucrul la spectacol începe odată cu premiera, și nu cu primele repetiții, iar simplitatea mult invocată atunci când se vorbește despre noi e punctul terminus, de final, și nu cel de pornire. Cheia creației este haosul. Trebuie să provoci haosul, să-l cultivi, să înaintezi în întuneric, ceea ce reclamă o bună organizare, pentru ca prin travaliu continuu să se nască soluțiile, lumina. Trebuie să intuiești vectorii acțiunii, să lași lucrurile să țâșnească din ele însele [...]. Ca să fiu sincer, nu e simplu să lucrezi cu mine: îți trebuie un curaj enorm pentru asta, dar și foarte multă energie creatoare. La noi nu merge ca în alte părți, cu «intrarea» în personaj tușă cu tușă”¹¹.

În creația regizorului canadian Robert Lepage, imaginea video capătă o forță năucitoare, noi valențe, precum și o altă pondere în dimensiunea spectacolului, extinzând astfel granițele teatralității. Imaginea video devine amprenta unei viziuni, a unui alt mod de a gândi, derivat din particularitatea universului digital și a imaginii editate. Un lucru e cert, odată cu Robert Lepage, o nouă dimensiune și-a găsit locul în teatru, iar multiple latențe expresive sunt greu de pătruns, imposibil de anticipat.

Robert Lepage (re)definește ceea ce până la el a fost doar un adaos exotic, ceea ce și astăzi, la mulți regizori, nu depășește statutul de insert decorativ. Dozarea cu maximă exactitate și eficiență a volumelor în spațiu, dar și a interacțiunii dintre ele, are la bază o bună cunoaștere a legilor fizicii, a spațiului. Lepage demonstrează în manieră spectaculoasă faptul că teatrul nu-și pierde din esență, forța și magia sa atunci când se deschide unui alt mediu, unei alte lumi, unui infinit mereu regenerat. „Capacitatea de a-ți recunoaște greșelile, de



11. *Ibidem*.

a renunța la credințele anterioare – spune Lepage – conduce inevitabil la îndoială: condiția primordială a creației. Poate că oamenii cred că trebuie să găsești un răspuns, dar, de fapt, tu trebuie să crezi întrebarea¹².

Relația dintre spațiul scenic real și cel virtual, ce împrumută atributele teatralității, e o temă recurentă în creația sa, căreia îi conferă rangul de stil. Stilul său reprezintă un mixaj vizual ce aduce laolaltă estetica și filosofia de inspirație orientală și tradiția teatrului occidental. „Interesul pentru tehnologie este dat de faptul că aceasta permite sau împiedică o formă sau alta a artei de a se hibridiza. Frontiera ce separă spectacolul vibrant de artă în conservă (film, video) este din ce în ce mai îngustă. Televiziunea capătă tot mai multă teatralitate. Distanța dintre emițătorul și receptorul unui mesaj se reduce și în același timp tehnologiile moderne izolează teatrul, îl obligă să caute căi de mijloc, să iasă înainte. Există o infinitate de posibilități și de instrumente pentru a povesti ceva, nu e mai mult de un pas între a povesti ceva și teatru. Mă pasionează Andersen, povestitorul de geniu și artistul multimedia *avant la lettre*, mă recunosc în el. Compun povesti în imagini – bine că tehnologiile devin tot mai deschise, mai accesibile, mai brechtiane, dacă vrei¹³, mărturisește Lepage.

Atras de arhitectură, Lepage își declina sursele de inspirație la care face recurs în spectacolele sale. În *geometria miracolelor/ Geometry of Miracles*, 1998, sursa de inspirație este viața remarcabilului arhitect american Frank Lloyd Wright. Astfel, Lepage integrează în structura imaginii scenice multe din lucrările care l-au făcut celebru, printre care Johnson Wax Building¹⁴ și The Solomon R. Guggenheim Museum în New York. Spectacolul *Geometry of Miracles* asociază elemente ale filosofiei esoterice cu imagini din arhitectura lui Frank



12. Rémy Charest, *Zboruri de legătură. Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage*, seria „Amfiteatru“, București, Editura Centrului Cultural „Lumina“, 2022, p.34.

13. Robert Lepage, „Teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme“, art. cit.

14. *Johnson Wax Headquarters 1936-1939*: un exemplu pentru ceea ce înseamnă stilul Art Deco, are peste 200 de tipuri diferite de cărămizi

Lloyd Wright; totodată, el aduce în prim-plan relația pe care o are Wright cu cea de-a doua sa soție, Olgivanna, și influența pe care aceasta a avut-o asupra creației sale, dar și influența filosofului armean Georges Ivanovitch Gurdjieff, exercitată asupra Olgivannei: „cred – mărturisește Lepage – că lucrurile sunt legate în mod profund și, ca autor sau regizor, trebuie să știi cum să fii puțin antropolog sau arheolog”¹⁵.

Privit în ansamblu, spectacolul este un eseu poetic al cărui subiect principal îl reprezintă identitatea individuală și etapele procesului de creație. Spațiul scenic abundă de proiecții video, sunete și elemente coregrafice. Urmărindu-i sursele de inspirație, te-ai putea întreba, și pe bună dreptate: ce are în comun arhitectura lui Frank Lloyd Wright cu pasajele coregrafice ale lui Gurdjieff? Un posibil răspuns îl găsim urmărind documentarul *Robert Lepage*, realizat în 2009 de regizorul Jeremy Peter Allen pentru National Film Board of Canada. Documentarul aduce în prim-plan detalii din laboratorul de lucru al regizorului și ambianța de lucru. Atât arhitectura propusă de Frank Lloyd Wright, cât și structurile coregrafice imaginate de Gurdjieff urmăresc stilizarea formei fizice, „o percepție metafizică ce desfide asimilarea corporală”¹⁶, remarcă Shomitt Mitter în amplul studiu *Fifty Key Theatre Directors*. Amplasarea luminilor, dinamica umbrelor, insolitul *imaginilor*, multitudinea ecranelor, obiectelor și proiecțiilor, a paravanelor sunt coordonatele oricărei montări semnate Robert Lepage.

Experiența autobiografică: Cocteau – Davis – Lepage

Experiența unei boli din timpul copilăriei a avut un rol esențial în formarea sa ca viitor artist: „Am trecut prin clipe cumplite, am suferit la propriu experiența intoleranței, am



curbate de culoare roșie, folosite atât în interiorul, cât și în exteriorul clădirii, respectiv tubulatura Pyrex folosită la realizarea tavanelor și a unor porțiuni de pereți pentru a permite accesul luminii filtrate.

15. Maria M. Delgado and Paul Heritage, *In Contact with the Gods. Directors Talk Theatre*, New York, Manchester University Press, 1996, p. 148.

16. Shomit Mitter, Maria Shevtsova (coord.), *Fifty Key Theatre Directors*, London & New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2007, p. 247.

simțit pe propria piele – precum Hans Cristian Andersen (spectacolul *Proiectul Andersen*, o lectură scenică a imaginarii marelui povestitor) – cruzimea copiilor. Calvarul meu însă a început după vârsta de 5 ani, când o maladie, alopecia, m-a lăsat chel, fără fir de păr pe cap sau altundeva, făcând din mine un exclus, un marginal... Acum, se pare, e altceva, atunci însă era epoca Beatles, se purtau plete, gradul de emancipare virilă era condiționat de lungimea pletelor sau a bărbii... Anii de școală mi-au fost de coșmar, mă consideram eu însumi handicapat¹⁷. Nefiind acceptat în jocurile altora, Lepage și-a găsit un refugiu în ideea jocului solitar, însă dorința de a se juca cu alții l-a împins către teatru. Avea 14 ani când a cunoscut prima experiență cu lumea teatrului, într-un spectacol organizat la școală. În ziua premierei, cuprins de panică, Lepage refuză să părăsească casa. Sora sa, Linda, „îngerul păzitor“, cum o numește Lepage, a chemat un taxi și l-a împins *literalmente* pe scenă. Au urmat apoi studiile Conservatorului de Artă Dramatică din Quebec (1975), unde „am dat cu adevărat de gustul și plăcerea jocului – acolo, nu eram doar actor, ci un *factotum* – regie, sunet, lumină, decor, înăuntru și în afară“¹⁸.

Primele exprimări artistice ale tânărului Cocteau sunt legate, nu întâmplător, de lumea teatrului. Fascinat de lumea spectacolului încă din copilărie, Cocteau obișnuia să colecționeze programele de sală ale spectacolelor, fotografii cu artiști, documente care peste ani vor constitui sursa de inspirație pentru primului său roman, *Copiii teribili* (1929).

În timp ce studia la Conservatoire d'Art Dramatique du Québec (acum Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique du Québec), mentorul său, regizorul Jacques Lessard, fondatorul Théâtre Repère, l-a introdus în universul liric al lui Jean Cocteau¹⁹, cel despre care Lepage spunea că și-a „antrenat sufletul să fie un acrobat“ pentru a dobândi o viziune clară,



17. Robert Lepage, „Teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme“, art. cit.

18. *Ibidem*.

19. Jean Cocteau a practicat multe discipline artistice: pictură, grafică, sculptură, ceramică, film, coregrafie, proză, poezie etc.

trăind o viață lipsită de prejudecăți. Lepage a fost fascinat de melanjul dintre mitologie, realitate, insolit și ludic ce străbate poezia lui Cocteau. Tot ce a experimentat și scris Cocteau, „prințul frivol“, așa cum era cunoscut boemei pariziene, a fost, după cum el însuși mărturisește, „expresia experienței date, nu aranjate“²⁰. Convins fiind că „singura crimă este să fii superficial“, după cum acum Oscar Wilde amintea în epistola *De profundis* (1897), Lepage, „geniul regiei mondiale contemporane“²¹, aidoma lui Jean Cocteau, obișnuiește să multiplice universurile creative, să combine elemente, tehnici diferite, trecutul cu prezentul, realul și imaginarul. „În Quebec, avem un fel de laborator în care dezvoltăm toate proiectele. Dimineața repetăm, citim, explorăm, vizionăm și dintr-odată apar idei. După-amiaza, rămân doar tehnicienii și câțiva directori artistici, apoi ne întoarcem seara, facem prototipul și încercăm să-l punem în aplicare. Eu încerc să scap de tiparul de la nouă la cinci, pentru că nu se poate face nimic în acel interval. Proiectele mele au anumite cerințe și de aceea trebuie să creez un sistem mai straniu. Există moduri de creație care au o altă abordare a timpului. Cred că trebuie să interogăm teatrul – cum se produce de fapt?“²²

Lepage părăsește Théâtre Repère, pentru a deveni în scurt timp directorul secției de teatru francez al Centrului Național de Arte din Ottawa, unde a pus în scenă *Needles and Opium/ Ace și Opium* (1991). Cu *Needles and Opium* teatrul lui Lepage capătă o dimensiune autobiografică. Spectacolul este un tribut adus lui Jean Cocteau, a cărui viață a constituit o inepuizabilă sursă de inspirație pentru multe din spectacolele sale, indicând legătura profundă pe care Lepage o avea cu artistul avangardist. Explorând universul artistic a doi mari artiști, Jean Cocteau și Miles Davis, *Needles and Opium* aduce în prim-plan contradicțiile dintre opera artistică și viața personală, dependența de ființa iubită și dependența



20. *Apud* Paul Sterian, „Cocteau“, în *Curentul*, anul I, nr. 136, vineri 1 iunie 1928, p. 1.

21. În expresia lui Peter Brook.

22. Oana Bogzaru, „Robert Lepage: Viitorul teatrului este metisajul și înțelegerea valorilor societăților celorlalți“, art. cit.

de stupefiante. „Când am început prima dată lucrul la spectacol, în Quebec, era la puțin timp după moartea lui Miles Davis (1991). Tocmai publicase o autobiografie despre acea perioadă anume despre care e vorba în spectacol, festivalul de jazz de la Paris din 1949, la care el a participat, în timp ce Cocteau vizita pentru prima dată New York-ul. Așadar, e vorba despre o interesantă perspectivă asupra felului în care americanii și europenii se văd unii pe alții.”²³

Evenimente din viața lui Cocteau și Davis sunt prezentate printr-o suită de imagini (fotografii, video, pictură), alăturate ca într-un colaj suprarealist, acompaniate de un text improvizat, bazat pe fragmente din *Lettre aux Américains* și *Opiu. Jurnalul unei vindecări* al lui Jean Cocteau. „Acum douăzeci și cinci de ani, am citit *Scrisoarea către americani* a lui Jean Cocteau – explică Robert Lepage – și am fost fascinat de acest text, scris în lungul zbor New York-Paris într-o super-constelație. Am descoperit că, din coincidență, Miles Davis se afla la Paris în același timp și a avut o relație amoroasă intensă cu Juliette Gréco la Hôtel La Louisiane. Maturizarea acestui proiect a fost foarte lungă. Începe de la un punct comun între Miles, trompetistul, și Jean, poetul: dependența de opiacee (heroină și opiu), legată de o despărțire romantică. Miles nu poate trece peste iubirea pentru Juliette, Cocteau nu poate trece peste moartea, la apogeul vieții sale, a prietenului său, romancierul Raymond Radiguet”²⁴.

Stilul lui Cocteau de a crea povești din secvențe și de a transforma imaginile a inspirat teatralitatea lui Lepage. Partitura dramatică se dezvoltă pe trei coordonate și mixează trei universuri biografice tulburătoare, fragilizate de propriile alegeri și de diverse tipuri de dependențe. Apelând la o structură episodică, Lepage ne conduce prin viața lui Cocteau și Davis, printr-un colaj de imagini supra-realiste. Rând pe rând, ne este expusă povestea de dragoste



23. Monica Andronescu, „Robert Lepage și cubul magic”, în *Yorick*, 08.05.2018, număr special dedicat Festivalului „Shakespeare” din Craiova.

24. Daniel Morvan, „Les amours de Miles et Juliette”, interviu cu Robert Lepage, în *Ouest-France*, 16 ianuarie 2015.

trăită în 1949 de cântăreața Juliette Gréco, „grande dame de la chanson”²⁵, și Miles Davis, compozitor de jazz american, una din cele mai inovatoare și originale personalități care a marcat istoria jazzului în secolul 20. Printr-o coincidență stranie, în același an, Jean Cocteau vizitează New York-ul, unde și-a prezentat cel mai recent lungmetraj, *L'Aigle à deux têtes*, experiență relatată în scrierile sale *Scrisoare către americani* și *Opium. Jurnalul unei dezintoxicări*. Patruzeci de ani mai târziu, povestea continuă cu Robert, un tânăr québécois, aflat la Paris pentru a lucra la producția unui film documentar ce evocă prezența lui Miles Davis la Paris, în cadrul Festivalului de Jazz din 1949. Tânărul Robert se confruntă cu depresia, după despărțirea de iubitul său. Hazardul face ca acesta să fie cazat în camera nr. 9 a hotelului La Louisiane, o cameră de hotel ieftin, locul unde au stat Jean-Paul Sartre și Simone de Beauvoir, atunci când Sartre a definitivat romanul *Greața*, dar și locul în care au locuit Juliette Gréco și Davis. Suferința sa în dragoste este asociată cu dependența de stupefiante a lui Cocteau și Davis. „Cocteau era dependent de opium, iar la un moment dat Davis era dependent de heroină. Pentru Cocteau, legătura era cu moartea tânărului său iubit, Raymond Radiguet, un poet strălucit. Și în cazul lui Davis, el a participat la această aventură uimitoare de două săptămâni alături de cântăreața franceză Juliette Gréco și a simțit brusc libertatea. Apoi se întoarce în America și este tratat ca un negru și i se confirmă vechea percepție a ceea ce ar trebui să fie clasele sociale în funcție de rasă. Apoi este atras în lumea heroinei. Mereu m-au interesat dependența și drogurile – și ce fac ele din tine și ce impact au la nivel psihologic. Și aceste două



25. Nonconformistă și exuberantă, Gréco și-a început cariera artistică în anii '40, în atmosfera efervescentă a cabaretelor și boemei din cartierul Saint-Germain-des-Prés, în Paris, cântând în spectacolul *Le boeuf sur le toit*. Protagonistă a unui lung șir de scandaluri, deși nu caută niciodată genul acesta de atenție, după cum ea însăși mărturisește, controversata Gréco a fost muza numeroșilor artiști plastici, poeți, scriitori, cinești, regizori, actori, muzicieni: Jean-Paul Sartre, Jacques Prévert, Serge Gainsbourg, Joseph Kosma, Jean-Louis Barrault, Richard Fleischer, John Huston, Gérard Jouannest, Boris Vian.

dependențe sunt strâns legate de ideea pierderii iubirii²⁶, mărturisește Robert Lepage.

La începutul anilor '20, boema pariziană era animată de grupul avangardiștilor, care obișnuiau să își întrețină „tonusul” creativ cu licori alcoolice, substanțe halucinogene și ritmuri nebune. Mulți poeți și artiști asociați mișcării supra-realiste au fost cunoscuți pentru adicțiile lor. Începând cu suprarealistul Robert Desnos, care a elogiat cocaina în poemul *L'ode à Coco* (1919), continuând apoi cu Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Pablo Picasso, Max Ernst, Salvador Dalí, „mirajul alb” al lui Antonin Artaud, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Roger Gilbert-Lecomte etc.

Despre experiențele personale cu opiumul, Jean Cocteau remarcă în jurnalul său: „Alcoolul provoacă accese de nebunie. Opiumul provoacă accese de înțelepciune²⁷. În 1929, aflându-se la o clinică de dezintoxicare după o lungă perioadă cu excese de opium, Jean Cocteau explică motivul pentru care a apelat la opium: „Pictorul căruia îi place să picteze copaci devine un copac. Copiii poartă în ei un drog natural... Toți copiii au o putere feerică de a se preschimba în ce vor ei. Poeții, în care copilăria se prelungește, suferă că pierd această putere. Cu siguranță este unul dintre motivele care-l împing pe poet spre opium²⁸.”

În *Manifestul suprarealismului*, publicat în primului număr al revistei *La Révolution surréaliste* din decembrie 1924, André Breton scria: „Suprarealismul este locul în care se întâlnesc farmecele somnului, alcoolului, tutunului, eterului, opiumului, cocainei și morfinei. Dar este, de asemenea, cel care rupe lanțurile. Noi nu dormim, noi nu bem, noi nu fumăm, noi nu prizăm, noi nu ne injectăm, și visăm²⁹. Reacția lui Artaud, cunoscut ca un înrăit opioman, nu a întârziat să apară.



26. Daniel Morvan, „Les amours de Miles et Juliette”, art. cit.

27. Jean Cocteau, *Opium. Jurnalul unei dezintoxicări*, traducere de Luminița Brăileanu, București, Editura Art, 2007, p. 66.

28. *Ibidem*, p. 67

29. Apud Marcus Boon, *The Road of Excess. A History of Writers on Drugs*, Londra-Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002, p. 65.

Astfel, în următorul număr al aceleiași publicații suprarealiste, „omul-teatru“, așa cum îl numea Jean-Louis Barrault, va publica articolul *Securitate generală: lichidarea opiumului*. Pe de o parte, Artaud admitea faptul că dependența de opioide este distructivă, dar, în egală măsură, susținea că un bolnav trebuie să aibă dreptul să consume opium pentru estomparea suferințelor sale și, pe de altă parte, că interzicerea narcoticelor ar avea efect invers celui scontat, prin creșterea „curiozității publice față de narcotice“³⁰.

În eseu *Scriptura și diferența*, Jacques Derrida remarcă relația pe care Artaud o avea cu opiumul. Asemenea literaturii sau teatrului, pentru Artaud, opiumul este „hieroglifă violentă“, un fenomen corporal și metafizic. În acest context, drogurile și scrisul sunt *marker-i* ai aceluiași paradox³¹. Mai mult decât atât, în celebrul său *Apel către tineri: Intoxicare-Dezintoxicare*, scris în 1934, transformat într-un manifest, Artaud descrie mecanismul care stă la baza declanșării creativității în urma consumului de stupefiante: „Opiumul este cea mai formidabilă invenție a nimicului care a hrănit sensibilitățile umane. Dar eu nu pot să realizez nimic dacă nu-mi administrez această cultură a nimicului. Nu opiumul mă face să lucrez, ci lipsa lui. Dar pentru ca să îi simt într-adevăr lipsa trebuie ca, din când în când, opiumul să fie prezent“³². „Am tendința de a pune totul în cutii, de a aranja tot, ca să pot evalua mai bine, ca să pot înțelege. Și ține minte. Sunt uimit că foarte puțini creatori de teatru cercetează de fapt memoria, deși ea e o componentă a artei noastre“, a declarat Lepage pentru cotidianul *Le Figaro*³³.

Spațiul de joc creat de scenograful Carl Fillion este conceput sub formă de cub rotativ, așezat pe o muchie, cu două laturi deschise, în care actorii se mișcă asemenea unor acrobați: intră și ies din deschiderile laterale și trape (care se deschid la



30. *Ibidem*.

31. Jacques Derrida, *Scriptura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefată de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998, p. 317.

32. Marcus Boon, *The Road of Excess*, ed. cit., p. 67.

33. Armelle Héliot, „Robert Lepage, ses devoirs de mémoire“, în *Le Figaro*, 27.02.2015, accesat la 20.07.2022.

180 de grade, care pot suporta greutatea unei persoane atunci când este închisă și încuiată), dar rămân legați de o coardă și acționează cu susul în jos, în timp ce dispozitivul se rotește în permanență, câte o rotație la fiecare 45 de secunde³⁴.

Un videoproiector îmbracă în imagini spațiul de joc, respectând geometria cubului pe toate cele trei laturi. Această cartografiere video creează locurile de joc în care se derulează poveștile personajelor, întregind atmosfera onirică a spectacolului. Proiecțiile *videomapping* urmează mișcarea de rotație a cubului, recreând scenă după scenă cadrul vizual necesar pentru acțiuni, momentele care se desfășoară fie într-o cameră de hotel, fie în camera de înregistrare, sala de concerte sau în avion.

Uneori, proiecțiile fac trimitere la fotografii de epocă, extrase din ziare sau videoclipuri, imagini de arhivă, toate în alb-negru. Numeroase sunt și referințele culturale pe care le inserează în manieră ludică: Picasso, Michelangelo, Piramidele, Marele Zid Chinezesc și pelicula *Jaws*. Planurile temporale ale poveștilor se întrepătrund, se suprapun, iar cu ajutorul cubului cinetic, care își schimbă fațetele prin succesiunea de imagini proiectate pe suprafețele lor, se pun în evidență amestecul de lumi și de universuri, trăiri și experiențe, coagulate în jurul dependenței de iubire și de droguri: „Deși mă interesează doar dramaturgiile noi și noile resurse tehnice, aici mă las să merg către o abordare intim-poetică a formelor durerii, de asemenea convins că teatrul secolului 21 trebuie să înfrunte aceste căi, mai degrabă decât să se bazeze pe mari tragedii”³⁵, mărturisește Lepage.

În *The Visual Laboratory of Robert Lepage*, Ludovic Fouquet remarca faptul că multe dintre producțiile lui Lepage, inclusiv *Needles & Opium*, *A Dream Play* și *Hamlet/ Colaj* sau 887 se impun prin arhitecturi scenice ingenioase, dominate de structuri scenografice uriase, cuburi multifuncționale care dezvoltă mecanisme de joc similare teatrelor de animație. Astfel, spațiul scenic este dinamic, caracterizat printr-un decor minimalist, cinetic, care se metamorfozează încontinuu,



34. Asamblarea spațiului scenic: <https://www.youtube.com/watch?v=pJBuZdTXjE>.

35. Larisa Turea, „Teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme”, art. cit.

reconfigurându-se, prin modificarea centrului de interes și a compoziției, în funcție de înscrierea volumelor în spațiu. Tehnica amintește de experimentele scenografice de la începutul secolului 20 semnate de Gordon Craig, cel care a respins decorul iluzionist în favoarea unui minimalist, simbolist. Noul spațiu propus de Craig era unul fluid, modelat de pereți modulari, de platforme mobile și de un iluminat inspirat de teoriile lui Appia.

Vizionar și imaginativ, Lepage utilizează ca nimeni altul noile tehnologii (proiecțiile multimedia, camerele video, catoptrica, tehnica digitală), impunând astfel peisajului teatral un nou tip de vizualitate, compoziții insolite care transgresau canoanele de reprezentare și de joc, ce păreau osificate într-un model clasicizant. Recursul constant (obsesiv, spun o parte dintre comentatori) la mijloacele de expresie specifice mediului virtual, nu desacralizează arta teatrului, ci e menită să îmbogățească mijloacele de expresie.

Bibliografie:

Volume:

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul sau urmat de Teatrul lui Seraphin și de alte texte despre teatru*, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfața și selecția textelor de Ion Vartic, ediția a II-a, îngrijită de Marian Papahagi, București, Editura Tracus Arte, 2018.
- BOON, Marcus, *The Road of Excess. A History of Writers on Drugs*, Londra-Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002.
- CERNAT, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, București, Editura Cartea Românească, 2007.
- CHAREST, Rémy, *Zboruri de legătură. Rémy Charest în dialog cu Robert Lepage*, București, Editura Centrului Cultural „Lumina”, 2022.
- COCTEAU, Jean, *Opium. Jurnalul unei dezintoxicări*, traducere de Luminița Brăileanu, București, Editura ART, 2007.
- DERRIDA, Jacques, *Scritura și diferența*, trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Tepeneag, prefață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1998.
- DUNDJEROVIĆ, Saša Aleksandar, *The Theatricality of Robert Lepage*, Montreal & Kingston, McGill-Queens University Press, 2007.

- FOUQUET, Ludovic, *The Visual Laboratory of Robert Lepage*, traducere de Rhonda Mullins, Vancouver, Talonbooks, 2014.
- GROSSKLAUS, Götz, *Timp mediatic. Spațiu mediatic. Despre transformarea percepțiilor spațio-temporale în epoca modernă*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995.
- HALPRIN, Lawrence, *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller, 1969.
- MICHEL, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, București, Editura Meridiane, 1968.
- OIȘTEANU, Andrei, „Mircea Eliade, de la opium la amfetamine“, *Revista 22*, nr. 19, 8 mai 2007.

Articole:

- BOGZARU, Oana, „Robert Lepage: Viitorul teatrului este metisajul și înțelegerea valorilor societăților celorlalți“, în *Yorick*, 24 oct. 2017, disponibil online la <https://yorick.ro/robert-lepage-viitorul-teatrului-este-metisajul-si-intelegerea-valorilor-societatilor-celorlalti/>, accesat la 21.07.2022.
- HÉLIOT, Armelle, „Robert Lepage, ses devoirs de mémoire“, în *Le Figaro*, 27. 02. 2015, <https://www.lefigaro.fr/theatre/2015/02/27/03003-20150227ARTFIG00022-robert-lepage-sa-scene-est-le-monde.php>, accesat la 20.07.2022.
- HOGGARD, Liz, „It's about love addiction. I was going through heart-break“, interviu cu Robert Lepage, în *The Guardian*, 3 iulie 2016, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/03/robert-lepage-interview-needles-opium-barbican>, accesat la 21.07.2022.
- TUREA, Larisa, „Teatrul are imperios nevoie să recurgă la alte forme“, interviu cu Robert Lepage, în *Sud-Est*, nr. 2, 2007, http://www.sud-est.md/numere/20070624/article_11/, accesat la 20.07.2022.
- WOLF, Matt, „Robert Lepage: Multicultural and Multifaceted“, în *The New York Times*, 6 Decembrie 1992, <https://www.nytimes.com/1992/12/06/theater/theater-robert-lepage-multicultural-and-multifaceted.html>.

Resurse web:

- <https://www.annahalprin.org/>
- <https://www.sefabrication.com/en/realisations/needlesandopium/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=pJBuZdTXjE>

JOHN FALSTAFF ȘI DIMENSIUNEA CARNAVALESCĂ A VIEȚII

Lia Codrina Conțiu

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.12

Abstract

John Falstaff and the Carnavalesque Dimension of Life

The struggle between Carnival and Lent, with its symbols – the tavern and the church –, forms the substance of the humor in Shakespeare's plays written before 1599. This humor is more than a simple comic tool, it is a vision of life, in which the carnivalesque with the vernacular language full of originality, with its laughter devoid of irony and annihilation of the human being, wipes away the veil of delusion and confronts the characters with their own flaws and illusions. In the position of commentator of the deviations of the main characters, we find the fool who mediates between the stage fiction and the audience's reality, through his semi-detached position, like Sir John Falstaff in "Henry IV".

Key Words:

Shakespeare, fool, Falstaff, carnival, lent

Introducere

In analiza textelor shakespeariene putem găsi mai multe nivele de interpretare: literar, dramatic, filozofic, religios, chiar și politic. Iar dacă ducem analiza mai departe, descoperim teme diverse care formează universul ontologic al pieselor shakespeariene și care leagă aceste nivele de interpretare, formând un tot unitar. O astfel de temă este con-

trastul dintre Carnaval și Post, cu simbolurile ei, taverna și biserica, cei doi poli care definesc viața umană, mai ales în perioada medievală, formând substanța umorului din piesele shakespeariene. Acest umor este mai mult decât un simplu instrument comic, e o viziune asupra vieții, în care carnavalescul, cu limbajul popular plin de originalitate, cu râsul lipsit de ironie și anihilare a ființei umane, cu dialogicul în care descoperim profunzimi nebănuite, șterge vălul amăgirii și confruntă personajele cu propriile lor defecte și iluzii. Cu toate acestea, „atât Carnavalul, cât și Postul sunt poziții ireale, descriptori falși ai condiției umane, iar acele personaje care se apropie prea tare de unul sau de altul dintre acești poli devin ținta amuzamentului cunoscător al celor care exploatează o astfel de lipsă de conștientizare de sine, atât pe scenă, cât și în sală”¹. În poziția de comentator al acestor devieri îl găsim pe nebunul care mediază între ficțiunea scenică și realitatea publicului, prin poziția sa semi-detașată, asemeni personajului burtos, cocoțat pe un butoi, din pictura lui Bruegel (Lupta dintre Carnaval și Post), care se află în mijlocul agitației și totuși detașat. Paralelismul dintre cele două universuri ale pieselor shakespeariene scrise înainte de 1599 – lumea carnavalului și a eroilor populari, ca subiect secundar, și lumea serioasă și importantă a eroilor principali –, este atât unul literar, cât și unul interpretativ, dar niciuna dintre aceste dimensiuni nu preia discursul celeilalte. Există un model recurent, în care bufonul, reprezentantul Carnavalului, personaj care a fost jucat cel mai probabil de Will Kemp², încearcă, fără succes, să se amestece în subiectul principal, cel serios. Pentru că exista pericolul îndepărtării de textul literar, în cazul lui Kemp, prin improvizații, separarea subiectului secundar de cel principal reprezintă un procedeu prin care autorul limitează posibilitatea acestuia de a divaga de la text, odată ce spectacolul începe. Totodată, prin acest mijloc, publicul mai puțin educat își primește doza de distracție și varietate.



1. Tim Prentki, *The Fool in European Theatre. Stages of Folly*, London, Palgrave Macmillan, 2012, p. 69.

2. *Ibidem*, p. 50.

John Falstaff între lumea carnavalului și a puterii

Lucrarea noastră se concentrează pe eroul Sir John Falstaff din piesele *Henric al IV-lea, Partea întâi* și *Partea a doua*, în special pe relația dintre lumea carnavalească și discursurile puterii. „Prin personajul Falstaff, Shakespeare se apropie de stilul special de comedie al lui Rabelais, care se centrează atât pe corp, cât și pe burtă, precum și pe ilustrarea lumii tavernei și a celebrării carnavalești a vieții. În același timp, accentul pus pe această lume inferioară este folosit ca o oglindă distorsionantă pentru a reflecta și submina universul superior al vieții de la curte și al legii, așa cum este întruchipat de Lordul Prim-Judecător”³. Chiar Falstaff, în *Partea a doua* a piesei *Henric al IV-lea*, vorbește despre burtă ca de o parte deosebit de importantă a corpului său: „Am în burta asta a mea o sumedenie de limbi și niciuna nu spune altceva decât numele meu. Dacă aveam o burtă obișnuită, o burtă ca toate burțile, aș fi fost, pur și simplu, cel mai activ tip din Europa: burta, burta, burta mă omoară”⁴.

Falstaff apare, la începutul piesei *Henric al IV-lea, Partea 1*, complet format, mișcându-se între două lumi, una cu pretenții, reprezentată de Prințul Hal, și lumea interlopă londoneză, ilustrată de prietenii de băutură și distracție ai eroului. Falstaff este o combinație de personaje: Pantalone din *Comedia dell'arte* (prin înclinația sa spre donjuanism, cu toate că e bătrân), soldatul fanfaron (prin comicul pe care îl provoacă), Viciul din moralițele medievale (sunt menținute abilitatea acestuia de a se juca cu vorbele și retorica, precum și aceea de a fi un intrigant șiret) și clovnul din carnaval (cu dexteritatea sa de a interpreta mai multe roluri, cu agilitatea fizică și predilecția spre dans, actorii-clovni celebri, în epoca elisabetană, fiind Richard Tarlton și Will Kemp). Folosirea unui



3. François Laroque, „Shakespeare's «Battle of Carnival and Lent»: The Falstaff Scenes Reconsidered (1&2 Henry IV)”, în Ronald Knowles (coord.), *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*, London, Macmillan Press Ltd, 1998, p. 83.

4. William Shakespeare, *Henric al IV-lea. Partea a doua*, în *Opere*, vol. XI, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, traducere de Lucia Verona, prefață de Emil Sîrbulescu, note de George Volceanov, București, Editura Tracus Arte, 2016, p. 418.

limbaj care aduce cu cel al reformatorilor religioși ne amintește de Tarlton⁵, mai ales că acesta a interpretat rolul martirului protestant Sir John Oldcastle în piesa pe care se bazează *Henric al IV-lea – Faimoasele victorii ale regelui Henric al V-lea* (*The Faimous Victories of Henry V*). Rolul lui Falstaff nu este doar unul comic, ci apare ca un *alter ego* al regelui Henric al IV-lea, tatăl Prințului Hal, amândoi luptându-se pentru obținerea afecțiunii prințului. Niciunul dintre aceștia nu este un exemplu bun pentru Prințul Hal. Falstaff este eroul carnavalesc prin definiție, care apreciază viața, accentuându-i caracterul festiv, prin aprecierea mâncării, a băuturii, a femeilor și a pierderii timpului în mod plăcut, în timp ce Henric al IV-lea este bântuit de ilegitimitatea sa ca rege. El pare mai mult un actor care își joacă rolul și care, datorită instrumentelor teatrale, păstrează aparențele. Prin această paralelă între cei doi, lumea inversată a carnavalului amenință să submineze baza ideologică a lumii politice „serioase” a piesei, iar regele nu pare mai mult decât un clovn care încearcă să supraviețuiască prin tot felul de bufonerii.

În *Henric al IV-lea*, Shakespeare ilustrează universul cârciumilor, al bordelurilor și al tâlharilor din Londra, cu personaje pline de culoare, atât prin numele pe care le poartă, cât și prin limbajul folosit. Acțiunea comică a lumii interlope londoneze are funcția dramatică de oglindă care parodiază acțiunea istorică a piesei⁶, iar personajul principal este cavalerul grăsuliu, mare iubitor de distracții și dezmăț, cu veleități de gentilom: „Cândva am fost și eu un tip virtuos, așa cum i se cuvine unui gentilom. Destul de virtuos: înjuram puțin; nu jucam barbut decât de șapte ori... pe săptămână; nu mergeam la bordel decât o dată... la un sfert de ceas; mi-am plătit datoriile... de vreo trei-patru ori; o duceam bine și eram cumpătat”⁷. Atâta timp cât sfera sa de activitate se limitează



5. J. A. Bryant, „Shakespeare’s Falstaff and the Mantle of Dick Tarlton”, *Studies in Philology*, nr. 51, 1954, pp. 149-166.

6. George Volceanov, „Curtea regală, rebelii și interlopia sau Lumea lui Falstaff și a prințului (chipurile) indolent”, în William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 168.

7. *Ibidem*, p. 266.

la *Eastcheap*, fantezia în care trăiește Falstaff este menținută, chiar dacă acțiunile lui dăunează celorlalte personaje. Odată ieșit din zona de acțiune a tavernei „Capul de Mistreț“, realitatea îl înfrânge pe John Falstaff, nu însă fără a se lupta eroic cu aceasta. Lumea în care trăiește Falstaff e cea a carnavalului, iar timpul nu este perceput la fel ca în universul realității, e un timp al jocului și al relaxării, lucru pe care îl subliniază chiar Prințul Hal, completat mai apoi, într-un mod plastic, de Falstaff: „FALSTAFF: [...] noi, cei puși pe șuteală, lucrăm la lumina lunii și a stelelor, nu la a soarelui, a celui «mândru cavalier răătăcitor». [...] Măi, să fie, măi, șmecherie, când ai să ajungi rege, nu îngădui să ni se spună frecangii și puturoși celor care s'tem cavalerii nopții. [...] lumea să ne considere oameni cuminiți, că s'tem stăpâniți, asemenea mării, de stăpâna noastră aleasă și castă, luna, sub al cărei patronaj ciorдим“⁸. Falstaff, de fapt, nu cunoaște alt timp decât cel al corpului său. Carnavalul nu înlocuiește lumea intrigilor politice, ci este mai degrabă cel care amintește publicului elisabetan de superficialitatea și lipsa de consistență a realității politice. Lumea lui Falstaff nu poate însă continua la nesfârșit, nu se poate identifica cu realitatea, este o fantezie, o perioadă a sărbătorii care se bazează pe alte reguli decât lumea Postului. Chiar Prințul Hal recunoaște acest lucru, dându-și seama că, în momentul în care va fi rege, va trebui să renunțe la această viață, căci: „De-ar fi tot anul sărbătoare / Distracția ne-ar plictisi ca munca. [...] Artă-mi fac din păcat și-i voi surprinde / Pe toți când de trecut mă voi desprinde“⁹.

Tot ceea ce face Falstaff este contrar comportamentului din Post, iar acțiunile sale nu sunt tocmai „curate“: „Până să te cunosc, Hal, eram un nevinovat, iar acum, dacă e să vorbim pe bune, am ajuns în rând cu păcătoșii. [...] asta mi-e chemarea și nu-i un păcat ca omul să trudească întru chemarea sa“¹⁰. Caracterul festiv al vieții aduce în prim-plan spectacolul, element specific perioadei de carnaval, dar condamnat de către clerici. Întreaga existență a lui Falstaff se bazează pe



8. *Ibidem*, pp. 196-197.

9. *Ibidem*, p. 203.

10. *Ibidem*, p. 199.

abilitatea de a-și schimba rolul, de a-și modifica personalitatea, el „are o mare varietate de atitudini sau voci pe care și le poate asuma”¹¹. Prințul Hal, care joacă rolul de destrăbălat și căruia îi place să se ascundă în spatele unei măști (atât la propriu, cât și la figurat), și Henric al IV-lea, care și-a câștigat coroana prin șiretlicuri și o menține în același fel, sunt personajele care ilustrează această dimensiune. Falstaff este un jongler cu vorbele care iese din orice situație, oricât de umilitoare ar fi pentru el, căci verbalitatea sa este debordantă: „Păi, știți și voi că mi-s viteaz ca Hercule, dar îmi ascult instinctul. Leul nu se atinge de un prinț adevărat; ehe, cu instinctul nu-i de glumit. În clipa aceea am fost un laș din instinct. Toată viața o să fiu mândru și de mine, și de tine – de mine ca de un leu viteaz, iar de tine ca de un prinț adevărat”¹².

Nebunia/prostia nu este asociată direct cu puterea, ci prin parodii subtile, cum e cea în care Falstaff și Hal repetă un presupus dialog între rege și prinț, în care cei doi joacă, pe rând, rolul regelui, prin cuvinte aluzive sau cu dublu înțeles („un prinț adevărat”), astfel nu există pericolul ca universul tavernii să fie confundat cu cel al curții. Taverna, plasată la marginea orașului, e locul în care cei care iubesc sărbătoarea continuă a vieții pot să se exprime și să se comporte după bunul plac fără a fi condamnați. Într-un fel, privilegiul tavernii sugerează situația teatrului din epoca elisabetană: tolerat datorită legăturilor cu suveranii, dar plasat la marginea orașului. Prin universul colorat și plin de „corporalitate” al tavernii, Shakespeare face din carnaval discursul dominant al piesei, căci însuși regele este un actor care îi explică Prințului cum a câștigat simpatia popoului: printr-un rol jucat desăvârșit și minuțios planificat de dinainte. „[Falstaff], în unele momente, este cu siguranță clovnul elisabetan și Shakespeare lasă mult spațiu scrierii comice potrivite clovneriilor, dar este și un spirit rafinat”¹³. Glumele pe care le face Falstaff nu sunt nechibzuite, iar nebunia lui nu este întâmplătoare, căci toate acestea „servesc drept vâl



11. David Ellis, „Falstaff and The Problems of Comedy”, *The Cambridge Quarterly*, vol. 34, nr. 2, 2005, pp. 95-108.

12. William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 238.

13. David Ellis, „Falstaff and The Problems of Comedy”, pp. 95-108.

pentru remarcabila lui înțelepciune, inteligență și onestitate brutală¹⁴. I.L. Caragiale, în „Știe carte băiatu lui Papuca!...“, îl compară pe Falstaff, din *Henric al IV-lea*, cu „Sancho Pança al lui Cervantes, Panurge al lui Rabelais, Sganarelle al lui Molière, Nastratin al orientalilor, Păcală al românilor. [...] e vecinicul tip al omului stricat prin iubirea bunului vieții, dar om cu judecata sănătoasă: grotesc și fin, batjocoritor și batjocorit, cinic și moral, naiv și înțepător, păcălici și păcălit, totdeauna însă om de un adânc bun-simț“¹⁵. În *Partea a doua* a piesei *Henric al IV-lea*, Falstaff se descrie pe sine și vorbește despre faptul că se râde pe seama lui, afirmație în care regăsim și compătimirea propriei condiții, dar și mândria faptului că este un personaj important: „Tot soiul de oameni fac mișto de mine și sunt mândri de asta! Creierul omului, această creatură de lut, greșit asamblată, nu e în stare să inventeze nicio glumă mai bună decât aș inventa eu sau se inventează la adresa mea. Nu am haz numai pentru mine, îl dau și altora“¹⁶.

Prințul Hal recunoaște imposibilitatea carnavalului de a supraviețui în afara tavernei, iar pe Falstaff îl compară cu Viciul din moralitățile medievale¹⁷, cel care poate să corupă un tânăr prinț: „cu Viciul ăsta venerabil, cu Păcătosul ăsta încărunțit de ani, cu acest tată al Fanfaronilor, cu această Vanitate decrepită? [...] abominabilul corupător de tineri pe nume Falstaff, la acest Satana cu barba albă“¹⁸. În repetiția unui viitor dialog între rege și prinț, un spectacol în care Falstaff și Prințul își schimbă rolul de rege, Prințul Hal este foarte dur la adresa lui Falstaff, iar ironiile lui par să fie adevărate, prevestind îndepărtarea de bătrânul său camarad. Prin replica lui Falstaff: „pe



14. Emil Sârbulescu, „Falstaff și politica: *Henric al IV-lea*, *Partea a Doua*, sau Părinteasca binecuvântare a desfrânatului mentor“, în William Shakespeare, *Opere*, XI, ed. cit., p. 328.

15. Ion Luca Caragiale, „Știe carte băiatu lui Papuca!...“, în *Constituționalul*, 2 august 1889.

16. William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 294.

17. Fredson Bowers, „Theme and Structure in King Henry IV, Part I“, în Elmer M. Blistein (coord.), *The Drama of the Renaissance. Essays for Leicester Bradner*, Brown University Press, 1970, p. 56.

18. William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 244.

credinciosul Jack Falstaff, pe bravul Jack Falstaff, cu atât mai brav cu cât e bătrânul Jack Falstaff, nu-l alunga de lângă Henry al său. Odată cu dolofanul Jack, alungi o lume-ntreagă¹⁹, acesta prevestește alungarea carnavalului din lumea serioasă a absolutismului dinastiei Tudor, atunci când Prințul Hal devine regele Henric al V-lea. Până în momentul în care Prințul Hal devine regele Henric al V-lea, atacul asupra lui Falstaff ca reprezentant al carnavalului este doar verbal, fiind scos în evidență grotescul corpului cavalerului durduliu, cu atât mai mult cu cât, în *Partea a doua*, declinul fizic este evident. Prințul Hal, mai mult decât un simplu actor pe scena politică și istorică, pare un regizor iscusit, care organizează parodia perioadei sale carnavalești atât de bine încât atât Falstaff cât și regele, iscusit și el în trucuri și jocuri, sunt induși în eroare.

Odată cu izbucnirea războiului, lupta celor două lumi se mută pe câmpul de bătălie, unde nu mai este loc pentru sărbătoare, cel mult doar pentru prostie, de aceea Falstaff zice: „[...] ce n-aș da / În crâșma asta doar să pot lupta”²⁰. Chiar și în mijlocul bătăliei, Falstaff încearcă să facă în așa fel încât lucrurile să îi fie favorabile și să se pună la adăpost de orice efort sau pericol, chiar să scoată și ceva profit²¹. Descrierea soldaților aleși de el pare o imagine din picturile lui Pieter Bruegel, un dans al morții, căci și în război Falstaff rămâne fidel carnavalului, soldații adunați de el ilustrează o imagine răsturnată a ceea ce armata regelui sau rebelii reprezintă. Comentariile sale pe seama războiului, chiar dacă sunt comice, surprind realitatea și lipsa de substanță a unui stat condus de un rege ilegitim. Parodia lui Falstaff la adresa onoarei (în care confortul corpului este mai important decât moralitatea)²², idealul suprem al



19. *Ibidem*, p. 245.

20. *Ibidem*, p. 273.

21. „S-ajung un hering marinat dacă nu mi-e rușine de soldații mei. Mi-am bătut joc în ultimul hal de împuternicirea dată de rege pentru recrutare. [...] nemernicii ăștia umblă așa de crăcănați de zici că au lanțuri la glezne, că acu', pe bune, pe ai mai mulți i-am slobozit din pârnaie pentru războiul ăsta”, *ibidem*, pp. 280-281.

22. „Ce-i onoarea? O vorbă. Și ce vorbă-i asta? Ce-i aia onoare? O vorbă-n vânt. Grozavă socoteală! Cin' se bucură de ea? Țl de-a mierlit-o miercurea trecută. Simte el onoarea? Aiurea! O aude? Țl-ă! Vasăzică, e

cavalerismului medieval, pângărirea cadavrului lui Hotspur prin înjunghiere de către Falstaff anunță apusul epocii cavalerismului și instaurarea unui absolutism care se bazează mai mult pe putere decât pe dreptate²³.

În piesele istorice din perioada Renașterii, și în special în cele scrise de Shakespeare, există o dublare a timpului, publicul fiind confruntat cu realitatea contemporană și cu realitatea ficțională, între acestea două bufonul găsimu-și locul propice, în care, prin ironie și parodie, se adresează direct publicului din sală. Shakespeare a trăit într-o perioadă caracterizată de numeroase schimbări, atât religioase, politice cât și culturale și ideologice, acestea reflectându-se în piesele sale istorice, deși subiectul principal surprindea o altă epocă. Cu toate că în perioada în care se petrece acțiunea piesei carnavalul și caracterul festiv al vieții erau în vogă, alungarea lui Falstaff conține în sine situația societății de după Reformă, care începea să atace tot mai mult ideea de sărbătoare și dezordine. Dacă la începutul piesei Falstaff este creionat în paralel cu regele – cei doi tați ai Prințului Hal –, în timpul războiului personajul carnavalesc își regăsește „perechea” prin acțiunile pe care le întreprind amândoi: acelea de a se apăra de pericole prin trucuri: pentru a fi ferit de moarte, regele își îmbracă mai mulți supuși asemeni lui, iar Falstaff se preface că este mort. Dar monologul pe care îl ține despre prefăcătorie ne face să nu o mai considerăm așa: „Auzi colea, făceam pe mortu’? Mint; eu nu-s vreun prefăcut. De prefăcut se preface al de moare, că-i o făcătură de om, care nu mai are într-însul viață omenească. Dar să te prefaci că mori pentru ca, astfel, să-ți salvezi viața, nu-i prefăcătorie, ci însăși imaginea adevărată și perfectă a vieții, pe bune!”²⁴. Vorbele lui Falstaff celebrează supraviețuirea și triumful asupra morții, căci „vitejia nu face doi bani fără prudență”²⁵. Chiar dacă



imperceptibilă? Păi, da, morții n-o simt. Dar nu trăiește-n rând cu viii? Pe dreacu’! De ceee? Că calomnia n-o înghite. Onoarea e-un biet scut de mucava, așa că mai scutiți-mă. Ce catehism mai vreți?”, *ibidem*, p. 294.

23. Tim Prentki, *The Fool in European Theatre*, p. 60.

24. William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 307.

25. *Ibidem*.

dimensiunea carnavalescă a vieții este prezentă atât în rândul păturii de jos, cât și în rândul aristocrației (Prințul Hal și regele au înclinații spre spectacol și joc), ea nu poate să dezvăluie lumea ascunsă a puterii. Carnavalul este folosit aici doar ca un contrabalans al sufletelor „ascetice” ale celor puternici.

Dacă aceste două dimensiuni, Carnavalul și Postul, se află într-un oarecare echilibru în piesa *Henric al IV-lea, Partea întâi*, în *Partea a doua* Postul câștigă tot mai mult teren și va culmina prin respingerea lui John Falstaff. *Partea a doua* se focalizează pe transformarea Prințului Hal în Prințul Henry și, mai apoi, în regele Henric al V-lea. În *Partea întâi*, John Falstaff era când amabil, când periculos, însă în *Partea a doua* accentul se pune pe imoralitatea lui, accentuată de lăcomie: „Nu poți despărți bătrânețea de lăcomie, așa cum nu poți despărți tinerețea de destrăbălare: pe una o distruge guta, pe cealaltă sifilisul; le am pe amândouă, ce blestem mi-ar mai lipsi?”²⁶. Această transformare este accentuată și de faptul că întâlnirile cu Prințul sunt tot mai rare, Falstaff nemaiputându-și exercita rolul de părinte surogat. Chiar dacă limbajul Prințului și locurile pe care le frecventează încă amintesc de destrăbălatul din *Partea întâi*, acesta se îndepărtează tot mai mult de Falstaff și se apropie de tatăl său, deși nu pare sincer în acest demers, urmărind ascensiunea la tron. Jonathan Hall vorbește chiar de o reprimare a dorinței (de a sărbători și a se „juca”) în serviciul dorinței (de a urca pe tronul Angliei)²⁷. Iar în cazul lui Falstaff, cu toate că încearcă încă să petreacă cu mâncare, băutură și femei („sunt bătrân numai la minte și înțelepciune”²⁸), e tot mai evident declinul fizic al acestuia. Pușa, una dintre „doamnele” venerabile ale Tavernei „Capul de Mistreț”, îi amintește acest fapt: „când te lași de viața asta, cu lupte ziua și trântă noaptea, să-ți pregătești și tu trupul de moșneag să meargă-n Cer?”²⁹. Decăderea fizică îl leagă, din



26. *Ibidem*, p. 355.

27. Jonathan Hall, *Anxious Pleasures. Shakespearean Comedy and the Nation State*, New Jersey, Fairleigh Dickinson, Associated University Presses, 1995, p. 215.

28. William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 354.

29. *Ibidem*, p. 382.

nou, de *alter ego*-ul său, regele, care, bolnav fiind, se apropie de apusul vieții. Compania în care se află Falstaff, spre finalul piesei, judecătorii de pace Robert Pospai și Mutu, precum și personajele pe care le interpretează recruții (cu nume deosebit de sugestive – Ruginitu, Umbră, Neg, Firavu și Tăuraș) accentuează îndepărtarea de Prințul Hal și evidențiază tot mai clar visul în care trăiește Falstaff – o lume a carnavalului, a unei Anglii vesele, care aprecia sărbătoarea și bucuria. Iar, în final, regele îl respinge în totalitate: „Bătrâne, nu știi cine ești. Hai, du-te/ Și roagă-te. Ce rău arată un/ Bufon cu părul alb!”³⁰. De fapt, regele Henric al V-lea își respinge trecutul și accentuează ideea visului pe care amândoi l-au trăit, dar din care doar el s-a trezit, gașca veselă a tavernei, și, în special, Falstaff fiind considerați vinovați de comportamentul Prințului Hal (așa cum afirmă și Lordul-Prim Judecător)³¹.

Concluzii

Personajul Falstaff din cele două piese este recunoscut, așa cum afirma Sigmund Freud, în eseul *Jokes and Their Relations to the Uncuncious*, „ca un gurmand și un escroc nevrednic, dar condamnarea noastră este dezarmată de un număr întreg de factori”³². Și autorul continuă cu enumerarea acestora: faptul că se cunoaște foarte bine pe sine, că ne impresionează cu inteligența sa, că trupul gras al eroului ajută la construirea unei imagini comice și mai puțin serioase a lui Falstaff, că faptele sale sunt în general inofensive, chiar și atunci când râde pe seama altora și că are dreptul să se distreze din moment ce, de multe ori, este o marionetă în mâinile unora mai puternici decât el, din punct de vedere social. „Umorul lui Sir John provine, de fapt, din superioritatea unui ego căruia



30. *Ibidem*, p. 453.

31. Edel Lamb, „The Critical Backstory” în Stephen Longstaffe (co-ord.), *1 Henry IV. A Critical Guide*, London, Bloomsbury Publishing, 2011, p. 22.

32. Sigmund Freud, *Jokes and Their Relations to the Uncuncious*, The Standard Edition, With a Biographical Introduction by Peter Gray, New York, W. W. Norton & Company, 1990, p. 364.

nici defectele sale fizice, nici cele morale nu îi pot răpi vese-
lia și siguranța³³. Plin de viață și vitalitate, de receptivitate și
înțelegere față de ceilalți, John Falstaff nu este un personaj
în totalitate comic. Evenimentele vieții îl dezechilibrează și
dezarmează chiar și pe cavalerul durduliu, dar prin umor și
glume încearcă să depășească toate neplăcerile sau jignirile,
chiar și defectele fizice (trupul gras) sau semnele bătrâneții.
Cu toate acestea, accentele dramatice sunt tot mai frecvente,
mai ales în *Partea a doua* a piesei *Henric al IV-lea*, unde chiar
el afirmă: „Sunt bătrân, sunt bătrân”³⁴. Toate aceste elemente
demonstrează profunzimea unui personaj plin de savoare și
înțelepciune, încercând să profite din plin de viață, cu toate
aspectele ei.

Bibliografie:

- BOWERS, Fredson, „Theme and Structure in King Henry IV, Part I”, în Elmer M. Blistein (coord.), *The Drama of the Renaissance. Essays for Leicester Bradner*, Brown University Press, 1970.
- BRYANT, J. A., „Shakespeare's Falstaff and the Mantle of Dick Tarlton”, *Studies in Philology*, nr. 51, 1954, pp. 149-166.
- CARAGIALE, Ion Luca, „Știe carte băiatu lui Papuca!...”, în *Constituționalul*, 2 august 1889.
- ELLIS, David, „Falstaff and The Problems of Comedy”, *The Cambridge Quarterly*, Vol. 34, nr. 2, 2005.
- FREUD, Sigmund, *Jokes and Their Relations to the Uncconscious*, The Standard Edition, With a Biographical Introduction by Peter Gray, New York, W. W. Norton & Company, 1990.
- HALL, Jonathan, *Anxious Pleasures. Shakespearean Comedy and the Nation State*, New Jersey, Fairleigh Dickinson, Associated University Presses, 1995.
- LAMB, Edel, „The Critical Backstory” în Stephen Longstaffe, *1 Henry IV. A Critical Guide*, Continuum Renaissance Drama Guides, A&C Black, 2011.
- LAROQUE, François, „Shakespeare's 'Battle of Carnival and Lent': The Falstaff Scenes Reconsidered (1&2 Henry IV)”, în Ronald



33. *Ibidem*.

34. William Shakespeare, *Opere*, vol. XI, ed. cit., p. 384.

-
- Knowles (coord.), *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*, London, Macmillan Press Ltd, 1998.
- LONGSTAFFE Stephen (coord.), *1 Henry IV: A Critical Guide*, London, Bloomsbury Publishing, 2011.
- PRENTKI, Tim, *The Fool in European Theatre. Stages of Folly*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- SHAKESPEARE William, *Henric al IV-lea. Partea a doua, în Opere*, vol. XI, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, traducere de Lucia Verona, prefață de Emil Sîrbulescu, note de George Volceanov, București, Editura Tracus Arte, 2016.

CONVERGENȚE

CREAȚIE ȘI IDEOLOGIE: DE LA LIBERTATEA OPINIILOR LA „CANCEL CULTURE“

Sorin Crișan

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.11

Abstract

*Creation and Ideology: from Freedom of Opinions
to “Cancel Culture”*

The space of cultural and language exchange (of speech, opinions, etc.) has entered in a new phase which is authoritatively dominated by everything that it is carried by the new and vastly adopted cultural and ideological movement of African American origins, referred to as “cancel culture”. This movement – an extension of the previous movement, the “callout culture”, in other words, the culture of cancelation, neutralization, refusal or interdiction – sets the mission of a new conformism, becoming a controversial and polarizing topic of discussion. The phrase, borrowed from the rappers and already used in all media, hardly receives an equivalent in Romanian, becoming and echoing a type of totalitarian censorship – which I believed we got rid of – that, unfortunately, is not a simple trend adopted by the followers of Progressivism and, thus, that is not going to go away any soon.

Keywords:

cancel culture, ideology, ethics, aesthetics, tradition

Fiecare artă este necesară; constă în a exprima prin ea ceea ce omenirea n-a putut și nu va putea exprima niciodată în alt chip.¹

De la „judecata estetică” la opiniile fără judecată

De la bun început, să spunem că totul are o istorie, ceea ce ne amintește de ipoteza de la care a pornit Samuel P. Huntington în studiul său, *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, prin care ni se vorbește, în același timp, despre ștergerea granițelor dintre „personal” și „politic” și despre pornirile nestăpânite (primare) ale ființei, cu alte cuvinte, despre furia cu efect cathartic: „tendința de a gândi în termenii a două lumi opuse este recurentă în istoria omenirii. Oamenii sunt întotdeauna tentați să-i împartă pe semeni în noi și ei, grupul nostru și ceilalți, civilizația noastră și barbarii”². Putem da ca exemplu procesul intentat lui Gustave Flaubert în 1857, acuzat că ar aduce o insultă moralei publice prin romanul *Madame Bovary* sau (cu un plus de dramatism) decizia lui Stalin, prin care era interzisă reprezentarea lui *Hamlet* de William Shakespeare, pe motiv că ar ascunde teme subversive! Sub protecția activismului pentru justiție socială, se afirmă că sensul și semnificația unei creații (adică importanța ei simbolică) ar putea perturba actele de voință. În virtutea unor ideologii autosuficiente, se pretinde fixarea de noi norme morale și sociale, în raport cu care este clamată atât răspunderea individuală, cât și cea colectivă. În acest mod, se pune un semn de egalitate între cei care au opinii divergente și cei care profită în mod real de pe urma discriminării și a in justiției sociale.

În acest context, cum ar trebui astăzi să ne poziționăm în raport cu noile înțelesuri care răzbat din cultura anulării, punând în discuție rolul artistului de „subiect sau agent



1. José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefată și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 79.

2. Samuel P. Huntington, *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, traducere din limba engleză de Liana Stan, București, Editura Litera, 2020, pp. 39-40.

al contractului estetic³? Mai exact: care este obiectivul culturii anulării? Fiind constrânși de fenomenul actualei pandemii să facă un pas în urmă pentru a-și reevalua rolul (sau chiar misiunea), creatorii au început să înțeleagă că discursul artistic devine tot mai mult condiționat de narațiunile socio-politice ale timpului actual. Dintr-o atare perspectivă, operele riscă să se subordoneze unor criterii care nu aparțin niciunei scale estetice și niciunei judecăți de gust, ci doar unor interese socio-politice sau temerii autorilor de a fi excluși din sfera artistică. La vremea sa, căutând o mediere între registrul uman și cel transcendent, Kant explicase în *Critica facultății de judecare* că judecata estetică trebuie să îi includă pe ceilalți, fără a le pretinde în mod necesar acordul: „Plăcerea pe care o simțim noi, o atribuim în judecățile de gust tuturor celorlalți ca fiind necesară, ca și cum ceea ce numim frumos ar trebui considerat o proprietate a obiectului, care ar fi determinată în el conform conceptelor; dar totuși frumusețea, fără raportare la sentimentul subiectului, nu este nimic în sine⁴. Ceea ce înseamnă că nu este important să te înscrii într-o formă de judecată corectă, cât mai ales să aderi la o formă corectă de judecare⁵.

Mizând pe o deconstruire a judecăților de gust, gardienii culturii anulării vizează atât un set (sau chiar seturi) de valori, cât și un mod de acțiune, limitând forma și conținutul oricărei experiențe artistice. Să recunoaștem, cel dintâi care și-a asumat o atare idee a fost însuși Platon, filosoful antic considerând că teatrul ar promova, prin reprezentarea tarelor omului, „seducția viciului” și, într-o traducere a istoriei recente, deviațiile ideologice. Rousseau a reluat și el tema unui teatru nociv din punct de vedere moral, o artă care, prin jocul actorilor, ar întreține plăcerile egoiste și frivolitatea;



3. Henry Sussman, *Contractul estetic*, traducere și note de Ovidiu Anemțoaicea, București, Editura Tractus Art, 2021, p. 196.

4. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere, studiu introductiv [...] de Rodica Croitoru, București, Editura ALL, 2008, p. 157.

5. V. și Jela Krečić, „Cancelling Art: From Populists to Progressives”, în <https://www.e-flux.com/journal/119/401729/cancelling-art-from-populists-to-progressives/>, consultat la 23.10.2021.

astfel, afirmă autorul *Scrisorii către dl D'Alembert*, trebuie să se știe că „meseria de actor este o meserie libertină și cu năravuri rele, că bărbații sunt dedați dezmațului, că femeile duc o viață imorală, că și ei și ele, avari și risipitori totodată, mereu copleșiți de datorii și risipind banii în dreapta și în stânga sunt tot atât de neînfrânați în a-i irosi, pe cât sunt de puțin scrupuloși în privința mijloacelor de a-i obține”⁶. Același Rousseau, însoțit de o întreagă pleiadă de filosofi ai secolului al XVIII-lea, va consacra „contractul social”, bazat pe o utopie raționalistă și, în concret, pe superioritatea bărbaților în raport cu femeile – punct de cotitură în disputele privind egalitatea de gen.

Prelungire a de acum uzatei formule „political correctness”, cultura anulării se instalează fără prescripții și ne vizează pe fiecare dintre noi și pe toți împreună, dacă facem „greșeala” de a nu împărtăși același tip de valori cu cei ce se erijează în directori de conștiințe ai lumii în care trăim (o lume a post-umanului sau a post-adevărului). Printr-un război (și nu dialog) al ideilor, amenințată este însăși ființa umană, sortită crizei existențiale și deresponsabilizării. Deruta este instalată și ne putem întreba dacă nu cumva lupta pentru identitate a făcut ca emoțiile să o ia înaintea rațiunii, transformând-o într-o luptă *contra* identității? Constatăm că „măsurile pentru stabilirea egalității sociale strivesc autode-terminarea și înăbușă geniul individual”⁷.

O postare pe Facebook, îndrăzneță sau ieșind de sub cupola neutralității, o inițiativă de incluziune, o întrebare pusă „incorect”, o imagine sau un videoclip „impur” ideologic, mai nou sau mai vechi, încărcat pe TikTok, ne poate costa scump, pe scurt, ne poate *anula* (adică expulza) din mediile de socializare, din sfera publică, din cercurile profesionale sau chiar din lumea reală. Prin „anulare” nu se înțelege un



6. Jean-Jacques Rousseau, *Scrieri despre artă*, traducere, selecție și note de Marina Dimov, prefață și tabel cronologic de Irina Bădescu, București, Editura Minerva, 1981, p. 194.

7. Isaiah Berlin, *Lemnul strâmb al omenirii. Capitole din istoria ideilor*, ediție de Henry Hardy, cuvânt înainte de John Banville, traducere din engleză de Andrei Costea, București, Editura Humanitas, 2021, p. 79.

simplicu *unfollow* impus de cei care controlează rețelele de socializare, de așa-numita „majoritate morală“, manifest vanitoasă și mobilizată rapid printr-o simplă *chemare la ordine*, ci de acțiuni concertate care implică cenzurarea discursului public și, ca efect, nu de puține ori, o solidarizare prin ultraj și ură. Pentru orice greșeală făcută cu sau fără bună știință, ni se spune, lumea – cea a cotidianului și cea virtuală, a internetului – trebuie (condiție imperativă!) să ne pedepsească aspru, iar nouă ni se cere să nu facem altceva decât să acceptăm supliciul. Mai mult, soluția *anulării* – adică boicotarea, excluderea, ostracizarea, condamnarea la uitare sau, cel puțin, un proces de maculare publică – s-ar impune, în acest caz, de la sine. Pentru susținătorii anulării, orice disconfort sau chiar pierdere pe care o suportă cei anulați nu înseamnă nimic în raport cu nevoia de a răzbuna trecutul și de a impune noi standarde de comportament – toate acestea disimulând superioritatea morală.

Celui găsit vinovat de a aduce atingere sensibilității cuiva, prin trezirea de emoții și de reacții negative, îi este îngăduit un singur pasaj – pe sub furcile caudine, adică prin expunerea la un *public shaming*, proces foarte asemănător cu cel de „salubritizare“ instituit în China, în vremea lui Mao, în anii 1968. Fără a trăi sentimentul umilinței, celui căzut în eroare îi este compromisă șansa reeducării, ca și reîntoarcerea alături de cei „drepti“ și „onești“. Cazul scriitoarei J.K. Rowling, supusă unei încercări de anulare, prin decizia *follower*-ilor rețelelor sociale de a o pedepsi pentru un *tweet* considerat transfobic (mai clar, autoarea a fost numită „trans exclusiv radical feminist“), sau scena înlăturării portretului reginei Elisabeta a II-a dintr-o încăpăre a Colegiului Oxford, motivată de trecutul colonial al monarhiei, străin de idealul moral, normativ al britanicilor de astăzi, sunt doar două exemple. Aurelian Crăiuțu avea dreptate să scrie, în nr. 4/2021 al revistei *Familia*: „Unii dintre noi suntem gata să cenzurăm păreri cu care nu suntem de acord și pe care le găsim, din cine știe ce motiv, deplorabile sau înjositoare. Unii dintre noi sunt gata să anuleze idei pe care le găsim deranjante și care par să amenințe bulele noastre de siguranță. Iar unii dintre noi sunt gata să renunțe la buna cuviință și să pornească în

cruciade împotriva celor cu ale căror păreri sunt în deza-cord⁸. Pe scurt, se pune semnul de egalitate între vorbele și acțiunile oamenilor și este condamnată persoana și nu gândurile acesteia. Mai mult, pericolul constă și într-un soi de contaminare la care ar fi expuși toți cei care urmăresc persoanele „anulate“.

Ideologia „datoriei civice“

Filtrul acelorași opțiuni, la care ne obligă cultura anu-lării, restrânge tot mai mult libertatea de exprimare și-i înregistrează într-un *index prohibitorum* pe mulți dintre cei care, prin cuvânt, prin faptă sau gând, par să-i fi ofensat pe alții, fiind respins într-o manieră dogmatică orice demers de afirmare identitară sau a unui crez. Cuvintele pe care se sprijină cultura anulării și-au lărgit mult câmpul semantic, plasând indivizii în grupuri bine definite (radicalizate în timp), fiindu-le amputate trăsăturile individuale, pe care și le asumă și nu cu care au fost hărăziți. Și asta în măsura în care „identitatea pură și perfectă nu există“⁹. Un exemplu este cel al conceptului de „rasism“, concept care, conform cărții lui Robin DiAngelo, *White Fragility*¹⁰, s-ar fi fixat în mentalul colectiv într-o formă distorsionată, ceea ce îl leagă de „mitul individualismului“ și de problematica decolonizării. Or, dacă trebuie să acceptăm existența rasismului, nu putem neglija nici faptul că, din punct de vedere științific, rasele nu există.

Conceptul de „rasă“ reprezintă o construcție pe cât de falsă, pe atât de păguboasă, prin care se încearcă validarea ideii de superioritate a unei culturi asupra altora. Lucrurile au fost lămurite de Claude Lévi-Strauss în *Race et histoire* (1952), și reluate cu deplină relevanță de Elisabeth Roudinesco în recenta sa lucrare *Soi-même comme un roi* (2021)¹¹.



8. Aurelian Crăiuțu, „O probă de foc a democrației și educației noastre liberale“, în *Familia*, nr. 4, 2021, p. 26.

9. Élisabeth Roudinesco, *Soi-même comme un roi. Essais sur les dérives identitaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 15.

10. Robin DiAngelo, *White Fragility. Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston, Beacon Press, 2018.

11. Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Éditions Denoël, 1987;

Dacă există o superioritate, ea este economică și tehnologică și nicidecum culturală: „«De aproape și de departe»: aceasta este însăși legea umanității“, afirmă Roudinesco. „Dacă toți sunt la fel, omenirea se dizolvă în neant; dacă fiecare încetează să respecte alteritatea celuilalt prin afirmarea diferenței sale identitare, umanitatea se scufundă într-o ură perpetuă față de celălalt. Așadar, societățile nu trebuie nici să se dizolve într-un singur model (globalizarea), nici să se închidă în granițe carcerale (naționalismul): «nici prea aproape, nici prea departe». Uniformizarea lumii [adică, standardizarea ei – n.m.] va conduce întotdeauna la război și la comunitarism”¹². Din lucrarea lui DiAngelo, răzbate ideea, corectă în sine, că rasismul nu ar fi o trăsătură individuală de caracter, ci una socială, extinzându-se, astfel, fără rezerve aria celor culpabilizați. Autoarea îi consideră în mod necesar vinovați pe toți indivizii care, albi fiind, se găsesc (sau se cred a fi) într-o poziție de superioritate (adică de putere), chiar dacă nu gândesc sau nu acționează în mod premeditat împotriva celor de culoare. Atribuind vinovăția tuturor, ca urmare a unor procese de „capilaritate“ de care nu ne putem feri, aceasta neagă autonomia gândirii și capacitatea insului de a-și judeca și modela acțiunile în funcție de o morală unanim acceptată sau, mai degrabă, în raport cu o etică universal consfințită, conform căreia nu avem niciun drept să uzăm de conceptul de superioritate sau de inferioritate culturală. Întorcându-ne la teza lui DiAngelo, am trăi într-o lume controlată de o forță independentă de propria voință, o forță asemănătoare unui *fatum* sau unui *zeitgeist*, tradus, în termeni hegelieni, ca o „cultură etică liberă“.

În lumina acestei idei, suntem proiectați în lumina trecutului, un trecut de care, în plus, ni se sugerează, ar trebuie să ne fie profund rușine. Iar rețele sociale, puternic secularizate, s-au dovedit pârghia și mediul favorit de manifestare a noii „religii“ – o religie care, prin activiștii „woke“, adică cei „iluminați“, „vigilenți“, adepți până la sânge ai „datoriei civice“ –, întreține controlul reciproc (ceea ce, fără mare efort, ne



Elisabeth Roudinesco, *Soi-même comme un roi*, ed. cit., 2021.

12. *Ibidem*, p. 95.

trimite cu gândul la *panopticonul* lui Jeremy Bentham și la ideea ubicuității puterii). Totodată, se face loc unei justiții *ad hoc*, expeditivă, susținătoare a doxei puritane a rostirii și, în fapt, a epurării formelor de expresie care părăsesc norma socială. Or, ne surprinde neglijarea faptului că întotdeauna va exista o diferență de opinii, care, până la urmă, constituie motorul devenirii și al cunoașterii, făcând imposibilă asocierea liberă a stereotipurilor culturale, rasiale sau de gen. Favorabil memoriei împărțite, Karl Popper intuise într-o oarecare măsură evoluția lucrurilor, pledând, la timpul său, pentru un „pluralism critic“, prin care să decelăm „teoria care în discuția critică pare să se apropie cel mai mult de adevăr“¹³, ceea ce ne avertizează de responsabilitatea la care făcuse apel și Eugeniu Coșeriu într-un interviu acordat lui Nicolae Saramandu: „În viața publică și în viața personală, principiile sunt principii de morală universală, adică să ai întotdeauna încredere în om – nu numai în tine însuși, ci în fiecare om – și să încerci să-l înțelegi pe fiecare din punctul lui de vedere, chiar când îți pare că procedează greșit sau când modul lui de a se purta îți aduce dezavantaje“¹⁴.

Prin acțiunile revizioniste ale „milițiilor“ culturii anulării ne este arătată o față neștiută (sau nebăgată în seamă) până acum și extrem de agresivă a puterii – a unui „totalitarism blând“, cum afirmă scriitorul Rod Dreher¹⁵ –, care explică răsturnarea cauzală de roluri, prin strategia „inversiunii concepțelor“, odată cu care semnul ar fi producător de gânduri (iar, mai apoi, de fapte) și nu invers, plasând utilizatorii de mărci semnificante în *cluster*-e ideologice. În fond – să o spunem pe nume –, este vorba de un talibanism cu chipul democrației, de



13. V. Karl Popper, *În căutarea unei lumi mai bune. Conferințe și eseuri din trei decenii*, traducere din germană de Anca Rădulescu, București, Editura Humanitas, 1998, pp. 204-205.

14. Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica integrală*, interviu realizat de Nicolae Saramandu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996. V. și Mircea A. Diaconu, „Karl Popper și Eugeniu Coșeriu – o întâlnire care a avut totuși loc“, în *România literară*, nr. 46, 5 noiembrie 2021, pp. 12-13.

15. V. Rod Dreher, *Live Not by Lies. A Manual for Christian Dissidents*, New York City, Sentinel, 2020.

o ideologie cu potențial toxic sau, cu alte cuvinte, de o „religie“ schizoidă, din care mila și iertarea au fost excluse. În acest sens, Angela Sailor, vicepreședinte la Heritage Foundation, constata cât de discutabilă este această ideologie cu pretenții universaliste și cu rezultate inechitabile chiar pentru cei care poartă stindardul utopicelor societăți întrezărite dincolo de frontierele umanității: „Cultura anulării reprezintă un atac direct asupra a tot ceea ce se obține prin iertare. Ea nu caută să repare, ci să distrugă”¹⁶. Astfel, sunt revendicate reacțiile emoționale și sunt practicate comentariile (sau recenziile) negative, în timp ce analiza riguroasă sau dialogul cu privire la conținutul mesajelor sunt trecute în plan secund. O privire mai atentă ne întoarce la angajarea (și angajamentul) filosofilor postmoderni ca „agenți ai schimbării”, la Derrida, Foucault, Deleuze și Guattari, pregătiți la fiecare pas să „deconstruiască” tot ceea ce le apare în cale, mai puțin propriul demers.

În „liga virtușilor”

Surprinzător și semn al ironiei sorții, conceptul „cancel culture” nu este un produs al mediului politic sau al *mass media*, cum s-ar crede, ci al stângii progresiste, al neomarxismului intransigent și al teoreticienilor multiculturalismului critic universitar, schilodit de ideea reînnoirii permanente a mijloacelor de predare/ învățare și a limbajului adecvat în relația cu studenții și cu întreg spațiul academic. Ca fenomen urban, curentul este promovat zgomotos de „liga virtușilor”, în care au intrat cei ce se consideră marginalizați și oprimați, ajunși la capătul răbdării, indignați și, totodată, intoleranți față de opiniile cu care intră în coliziune. Temându-se de acțiunea „virală” a opiniilor divergente, adepții culturii anulării îi atrag în capcană pe toți cei incapabili să facă față unei dezbatere de idei, oferindu-le confortul de a se ascunde, de cele mai multe ori, sub anonimatul avatarului. Paradoxal, cultura anulării – pretinzând asigurarea unui „spațiu securizat”, în care să se manifeste toleranță zero față de diversitate și în care să



16. <https://www.dailysignal.com/2020/07/30/republicans-and-democrats-agree-on-need-to-cancel-cancel-culture/>, consultat la 24.10.2021.

se impună neutralitatea subiectelor aduse în discuție –, își are originea în chiar spațiul consacrat gândirii autonome, acolo unde ar trebui să aibă loc dezbaterile de idei și nicidecum confruntarea de dogme. Fiecare caz considerat problematic este preluat de rețelele de socializare – spații virtuale, metamorfozate în „tribunale” cu totul kafkiene, în care nu există nici dreptul de apărare, nici acela al medierii, al reconcilierii sau al iertării. Ca urmare, putem spune că nu există niciun fel de standarde proprii culturii anulării și este prezentată o singură fațetă a lucrurilor, sfârșind, de cele mai multe ori, într-o denaturare a evenimentelor și a adevărului¹⁷.

Principiul conform căruia nu există limite juridice în ceea ce privește libertatea de expresie (desigur, cu excepția defăimării, a incitării la violență sau la acte ilegale, a obscenității, a pornografiei infantile etc.) a fost anulat. Consecințele sunt uneori dramatice, atât în plan profesional, cât și în cadrul vieții de familie sau chiar în ceea ce privește supraviețuirea într-un mediu ostil, prezumția de la care se pornește fiind aceea a vinovăției: e cazul prezentatoarei britanice de televiziune Caroline Flack, care s-a sinucis după ce a fost umilită pe rețelele de socializare și concediată de postul de televiziune la care lucra. Însă efectul culturii anulării este și unul de bumerang, cei care anulează ajungând uneori să fie ei înșiși anulați, cum se poate constata în cazul lui Buck Angel, apărător timp de zeci de ani al drepturilor persoanelor „trans” și transformat peste noapte în *persona non grata* de o parte a comunității LGBT pentru viziunea sa, apreciată ca „deviantă” în raport cu *transidentitatea*. Un alt exemplu: Sandra Muller, creatoarea emblematicului hashtag #BalanceTonPorc, a fost condamnată pentru defăimare, procesul ei aflându-se în faza de apel, fiind invocată de către apărători (ironic, nu-i așa?) libertatea de expresie.

Gândind în termenii absolutismului, adepții culturii anulării consideră că *delatațiunea* se află sub auspiciile unei filosofii a binelui comun (care, desigur, cu greu poate fi pusă la îndoială), sau este chiar inclusă printre virtuți. Or, dacă în unele cercuri din Statele Unite o atare mentalitate a prins rădăcini,



17. Cf. Alan Dershowitz, *Cancel Culture. The Latest Attack on Free Speech and Due Process*, New York, Skyhorse Publishing, 2020, *passim*.

în Europa ea este mai puțin ancorată, prioritate având instanțele de judecată și mai puțin *mass media*. Confundând intenția cu semnificația, cei care îmbrățișează denunțul public cad adeseori în capcana propriei ideologii, în măsura în care eludează etapa verificării propriilor „enunțuri” și, mai apoi, pe cea a confirmării sau a infirmării convingerilor asumate. După nenumăratele cazuri din spațiul american, cel din septembrie 2020, al profesorului de drept de la Universitatea Paris 1, Aram Mardirossian, „anulat” pentru un comportament nepotrivit, a reprezentat scânteia disputelor europene în materie, fiind semnalat linșajul mediatic la care sunt supuși cei care, dintr-un motiv sau altul, părăsesc norma socială și își permit să adopte introspecția și să (se) întrebe înainte de a adjuceca. La noi, academicianul Ioan Aurel Pop ne avertiza de curând: „Cel mai rău lucru pe lumea asta este să ne dicteze cineva cum să gândim, ce să citim, pe cine să prețuim”¹⁸.

Nici mediul literar și artistic nu a scăpat de acest val al discursului esențialist (de orice fel ar fi acest discurs, al rostirii sau al reprezentării vieții), numit, cu un eufemism, *adecvat* sau *conform normei* de toți cei care, pentru a-și justifica acțiunile de hărțuire sau *trolling*, se ascund în spatele unor mișcări sau organizații de tipul Black Lives Matter, #MeToo, #BalanceTonPorc, LGBTQIA+ etc. În pofida acestora și datorită inexistenței unei legitimări pe deplin morale a culturii anulării, artele (și, mai cu seamă, teatrul) reușesc, totuși, să țină piept formelor corozive ale „totalitarismului soft”, inclusiv politicilor sociale zeloase, provocate de criza identitară a umanității. Cunoscuta „Harper’s Letter” din 2020 („Scrisoare despre justiție și polemică liberă”)¹⁹, semnată de 150 de scriitori, filosofi și oameni de cultură din întreaga lume (printre care Margaret Atwood, Wynton Marsalis, Noam Chomsky, J.K. Rowling și Salman Rushdie), opozanți ai „conformismului ideologic”, este un bun exemplu al celor care încearcă să îndrepte lucrurile înainte ca situația să scape dramatic de sub control. Jon



18. <https://basilica.ro/ioan-aurel-pop-cel-mai-frumos-raspuns-la-cultura-anularii-ar-trebuie-sa-fie-democratie/>

19. <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>, consultat la 01.11. 2021.

Ronson, într-o lucrare de larg răsunet, *So You've Been Publicly Shamed* (2015), afirma: „Nu există nimic care să-mi displacă mai mult în lume decât oamenii cărora le pasă mai mult de ideologii decât de oameni”²⁰.

Logica la care apelează adepții „woke”, ai conceptului de „cancel culture”, este cea a silogismului subiectiv și a reducerii la un numitor comun, ipoteza lor dovedindu-se profund defictară, considerând că, în spatele interesului elitelor, s-ar afla voința de putere și nimic altceva, ceea ce i-ar opune (aproape fizic și nicidecum dialectal) pe cei opresivi celor oprimați. Un amănunt: puterea, în cazul culturii anulării, este transferată de la cei care, altădată, dețineau controlul (prin cenzură), la cei care astăzi declară că au fost sau sunt ofensați sau constrânși să își limiteze libertățile statuate sau nu constituțional. Scoaterea unor fraze din contextul discursului sau al operei (al creației artistice), al timpului sau al locului în care a fost rostită sau reprezentată o idee, poate compromite ireversibil sensul real al mesajului, conducând la ceea ce am văzut că se întâmplă, și anume la nenumăratele decizii de *anulare*. De la respectul identităților, s-a ajuns la concurența (sau chiar conflictul) identităților subiective, în sine supuse perpetuei schimbări prin acte de tip *performativ* (spectacular). Iată ce afirma Jamie Herd în 2019, într-o lucrare de masterat susținută la Universitatea din Montréal: „Performanța este orice act care pune în scenă identitatea pentru a o îngrădi sau a o face «lizibilă», inteligibilă cultural și viabilă social. Această lizibilitate are o relație strânsă cu vizibilitatea”²¹. Iar de vizibilitate nu duc deloc lipsă arhitecții rețelelor de socializare. Într-un atare context, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Zece negrii mititei* de Agatha Christie, poveștile *Albă ca Zăpada* (cu un sărut final al prințului, interpretat ca molestare sexuală), *Peter Pan*, *Frumoasa și bestia*, *Aladin* sau filmul *Pe aripile vântului*, toate s-au dovedit xenofobe, rasiste, revizioniste, sexiste sau discriminator falocratice



20. Jon Ronson, *So You've Been Publicly Shamed*, <https://yes-pdf.com/book/944/read>, consultat la 04.11.2021.

21. Jamie Herd, *Hybridité et identité, les enjeux d'autoportrait en vert de Marie Ndiaye* [Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires], Université du Québec à Montréal, 2009, p. 20.

– nedreptățind, vezi Doamne, minorități care pretind, într-un sfârșit care părea să nu mai vină, instaurarea justiției sociale și a conformismului ideologic –, validând astfel procesul cenzurării creațiilor și al instaurării unei ordini sociale specifice sau chiar a unei societăți disciplinare. Iar atunci când prestigiul unor autori întrece puterea radicaliștilor culturii anulării, se pretinde cel puțin o revizuire a operelor celor incriminați, o rescriere a textelor în lumina noii morale.

Un alt exemplu este cel al cărților pentru copii semnate de dr. Seuss, care, în opinia detractorilor iconoclaști, includ „imagini rasiste și insensibile“, doar pentru că scot în evidență exotismul într-un chip amuzant și folosind un ton „antiautoritar“ în dialogul personajelor. Eliminarea din programa unei universități din Massachussetts a *Odisseii* lui Homer ne lasă perplecși, negăsind nici în ruptul capului vreun motiv pentru o atare decizie. Dărâmarea statuii lui George Washington din Portland și îndepărtarea celei care îl reprezenta pe generalul Robert E. Lee din Richmond completează lista actelor bizar vindicative, făcând din Statele Unite campioana falsei dreptăți sociale. Nu contestă nimeni nedreptatea făcută unor comunități etnice, religioase, sexuale sau de altă natură, dar trecutul nu poate fi aneantizat, ci doar evocat și, atunci când e cazul, judecat sau comemorat. Ca să nu discutăm despre cazurile în care este jucată cartea victimei, cu scopuri nu dintre cele mai nobile. Semnalul de alarmă tras de Barack Obama la sfârșitul anului 2019 este demn de reținut: „Dacă tot ceea ce faceți este să aruncați cu pietre, nu o să ajungeți prea departe“²².

Meritocrația sau cultura elitelor și, prin aceasta, un întreg patrimoniu cultural și istoric par să fi căzut în desuetudine, teama de opinia publică (cea care astăzi maschează impulsuri inchizitoriale, cum arăta și Orwell în romanul său, 1984) făcându-ne tot mai puțin capabili să ne raportăm la ceea ce se numește „democrație participativă“. În noul „panopticon“ instaurat, cu toții suntem văzuți fără a putea vedea, ceea ce recondiționează dilemele morale și ale limbajului, polarizând grupurile sociale și politice, în fine, schimbând radical conduita umană din perspectiva unor amenințătoare acuzații de rasism,



22. <https://twitter.com/obamafoundation/status/1189634048282382336>.

antisemitism, xenofobie, homofobie, sexism, machism etc. Mai mult, arhetipurile sociale, artistice sau religioase care nu au trecut proba timpului ar conduce la reprezentări jignitoare, punând în umbră sau devalorizând segmente de populație și împărțind lumea în simple facțiuni antagoniste.

Scandalurile provocate prin actul anulării ascund și o dimensiune politică, fapt evident mai ales atunci când vorbim de reprezentațiile teatrale. În anul 2006, când la conducerea Comediei Franceze se afla Marcel Bozonnet, un spectacol cu o piesă semnată de Peter Handke a fost anulat, din cauza participării autorului la înmormântarea lui Slobodan Milošević.

Drepti și păcătoși

Tot ceea ce ține de rasă, gen, identitate sau de fapte controversate din trecut țintește inegalitățile structurale, dar constituie și un tărâm al unei „narațiuni” minate, de care, pentru liniștea proprie, e mai bine să te ții la distanță: ideile vehiculate pot genera acte de voință care, la rândul lor, ne pun în pericol statutul social sau chiar ne conduc spre granițele anulării. Cu alte cuvinte, se recomandă un capăt de drum al dialogului, eliminarea diferențelor, interzicerea argumentelor și a dreptului la cuvânt, slăbirea spiritului critic, evitarea temelor tulburătoare ale vieții și armonizarea cu morala timpului nostru, dincolo de orice îndoială, dincolo de orice îndrăzneală. Din acest motiv, se poate constata prezența în numeroase edituri a așa-numiților „sensitivity readers” („cititori de sensibilitate”), care dau manuscriselor „bunul de tipar” doar în urma constatării absenței de scene sau de formulări care ar putea ofensa o parte a cititorilor. Dacă ar fi fost scrise astăzi, *Moarte la Veneția* de Thomas Mann sau *Lolita* lui Nabokov ar avea puține șanse să treacă de cenzura „cititorilor de sensibilitate” ai vreunei edituri, ca și cum între autor și conținutul operei ar exista o legătură peste care nu se poate trece. Tot astfel, implicarea unui creator într-o problemă străină comunității căreia îi aparține (de exemplu, a unui heterosexual în lumea homosexualilor sau a unui alb în lumea celor de culoare) poate fi considerată ca o „microagresiune” ce riscă să conducă la anularea autorului odată cu creația acestuia.

Cât de departe suntem astăzi de John Stuart Mill, care, în *Despre libertate* (1859), vorbind despre „tirania majorității” (cea care face pandant cu „dictatura minorității”), ne reamintea de obligația de a-i asculta pe cei care au alte opinii, fără a împărți oamenii, într-o manieră maniheistă, în drepti și păcătoși: „răul făcut prin împiedicarea exprimării unei opinii este ceva deosebit: prin el, întreaga specie umană este prădată, atât posteritatea, cât și generația actuală, iar cei ce nu sunt de acord cu opinia în cauză sunt chiar mai mult prădați decât cei ce o susțin. Dacă acea opinie este corectă, atunci lor li s-a răpit ocazia de a trece de la eroare la adevăr; dacă ea este greșită, ei pierd ceva la fel de profitabil, și anume imaginea mai clară și senzația mai vie a adevărului, produsă prin coliziunea acestuia cu eroarea”²³. În acest context, să ne reamintim și de Ioan Rațiu, cel care, în anul 1990, într-un interviu acordat postului național de televiziune, căutând să definească democrația, afirma: „Voi lupta până la ultima mea picătură de sânge ca să ai dreptul să nu fi de acord cu mine”.

În această lume în care pare să se instaureze, ca formă de boicot, o mișcare browniană (o stare cu iz de anarhie, în care scopul scuză mijloacele, fiind judecați oamenii, nu opiniile lor), teatrul (în fapt, toate artele) este chemat să apere, prin chiar structura și atributele sale artistice, polemica, dialogul, schimbul de idei, oricât de personale (sau chiar divergente) ar fi ele, lăsând publicul să se întrebe cu privire la ceea ce este just sau injust în ideile celorlalți, adică fără a închide porțile diversității opiniilor. Să-l amintim și pe Baudelaire care, acuzat pentru *Florile răului*, afirmase că stă la îndemâna publicului să tragă concluziile din concluziile celorlalți, opunându-se pseudo-moralismului și „daltonismului” ideologic. Același Baudelaire deplângea absența din *Drepturile omului* a unui paragraf în care să se stipuleze dreptul omului de a se contrazice pe sine. Artele încununează, înainte de toate, reziliența, creativitatea și spontaneitatea, adică exprimarea libertății de gândire și fructificarea întâlnirii celui alt, în afara oricărui impuls de retragere în sine, adică de autosuficiență identitară, de rasă sau de gen. Artele se



23. John Stuart Mill, *Despre libertate*, traducere din engleză de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2017, p. 30.

opun alienării spiritelor, privirii neutre, aruncate spre abisul neființei, căutând la fiecare pas morala care răzbate din demersul cunoașterii și din cel al înțelegerii, din empatie și din iertare, din gândirea gândirii celuilalt și, mai ales, însoțind gândurile celuilalt în lumina atâtor și atâtor nuanțe. Într-adevăr, ce sens are să cauți să înțelegi lumea de altădată sau pe cea de astăzi doar cu propriile instrumente, în absența memoriei, apelând la o singură scală de valori și intrând „orb“ în dinamica anihilării celuilalt, uitând că trecutul e viu și roditor în sufletele și mințile noastre? Mihaela Czobor-Lupp, profesor la Carleton College, sintetiza într-un articol recent din revista *Dilema veche*: „Adevărul este că, în societăți marcate de amintiri traumatizante (și care societăți nu se află în această situație?), posibilitatea conviețuirii necesită deopotrivă abilitatea de a găsi valoare în trecut și de a afla o sursă de inspirație în el, și puterea de a-l contesta și demitiza, de a critica trecutul în numele viitorului și al speranței într-o societate mai dreaptă”²⁴.

Concluzii

Dacă abandonăm pentru o secundă politica *mainstream*, să recunoaștem că realitatea în care trăim nu este nici bună, nici rea. Ea este doar încărcată cu sens de o recentă „cultură a indignării” („outrage culture”), pe care trebuie să o tratăm în perimetrul propriei deveniri și nu în afara ei, dintr-o iluzorie dorință de a ne regăsi într-un orizont celest, paradiziac. De la Emmanuel Lévinas am învățat că, mereu, eu sunt același și diferit de altul, identitatea făcând necesară manifestarea alterității și dialogul: doar prin natura sa ontică (de ființare), criza ontologică (proprie ființei) devine suportabilă. Abandonarea relației dintre cele două conduce la un narcisism hrănit de propria vinovăție și, în final, la o mortificare a spiritului. În gândirea lui Lévinas, etica ocupase o poziție originară, care nu presupune (și nu îngăduie) o cauzalitate fără contur. Etica ocolește „de ce”-ul producător al dubitativului, împlinind relația cu celălalt printr-un respect absolut și nenegociabil.



24. Mihaela Czobor-Lupp, „Memoria, încotro?“, în *Dilema veche*, nr. 912, 30 septembrie-6 octombrie 2021, p. 3.

În acest fel, este garantată libertatea opiniilor și este evitată orice formă de violență.

În concluzie, există vreun merit al culturii anulării și, implicit, al anulării culturii? Credem că nu. Sau, poate, doar cel al crizei mobilizatoare de energii și al excesului de ficțiune, care ne întoarce la gradul zero al gândirii. Însă, astăzi, trebuie să recunoaștem, e vorba de o ficțiune sub pălăria căreia evenimentele (rostirea, faptele, intențiile, gândul anulării etc.) își deschid aripile adumbritoare, construind – pe ruinele vechii civilizații și într-o atmosferă a intoleranței – o lume cu reflexe distopice.

Totuși, să nu uităm că orice formă de totalitarism este sortită eșecului.

Bibliografie:

- BERLIN, Isaiah, *Lemnul strâmb al omenirii. Capitoale din istoria ideilor*, ediție de Henry Hardy, cuvânt înainte de John Banville, traducere din engleză de Andrei Costea, București, Editura Humanitas, 2021.
- COȘERIU, Eugeniu, *Lingvistica integrală*, interviu realizat de Nicolae Saramandu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
- CĂRĂUȚU, Aurelian, „O probă de foc a democrației și educației noastre liberale“, în *Familia*, nr. 4, 2021.
- CZOBOR-LUPP, Mihaela, „Memoria, încotro?“, în *Dilema veche*, nr. 912, 30 septembrie-6 octombrie 2021.
- DERSHOWITZ, Alan, *Cancel Culture. The Latest Attack on Free Speech and Due Process*, New York, Skyhorse Publishing, 2020.
- DIACONU, Mircea A., „Karl Popper și Eugeniu Coșeriu – o întâlnire care a avut totuși loc“, în *România literară*, nr. 46, 5 noiembrie 2021.
- DIANGELO, Robin, *White Fragility. Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston, Beacon Press, 2018.
- DREHER, Rod, *Live Not by Lies. A Manual for Christian Dissidents*, New York City, Sentinel, 2020.
- HERD, Jamie, *Hybridité et identité, les enjeux d'autoportrait en vert de Marie Ndiaye* [Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires], Université du Québec à Montréal, 2009.
- HUNTINGTON, Samuel P., *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, traducere din limba engleză de Liana Stan, București, Editura Litera, 2020.

- KANT, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, traducere, studiu introductiv de Rodica Croitoru, București, Editura ALL, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Éditions Denoël, 1987.
- MILL, John Stuart, *Despre libertate*, traducere din engleză de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2017.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000.
- POPPER, Karl, *În căutarea unei lumi mai bune. Conferințe și eseuri din trei decenii*, traducere din germană de Anca Rădulescu, București, Editura Humanitas, 1998.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *Soi-même comme un roi. Essais sur les dérives identitaires*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Scrieri despre artă*, traducere, selecție și note de Marina Dimov, prefață și tabel cronologic de Irina Bădescu, București, Editura Minerva, 1981.
- SUSSMAN, Henry, *Contractul estetic*, traducere și note de Ovidiu Anemțoaicei, București, Editura Tractus Art, 2021.

Resurse web:

- A LETTER ON Justice and Open Debate, în: <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>.
- KREČIČ, Jela, *Cancelling Art: From Populists to Progressives*, în: <https://www.e-flux.com/journal/119/401729/cancelling-art-from-populists-to-progressives/>, consultat la 23.10.2021.
- OBAMA, Barack, <https://twitter.com/obamafoundation/status/1189634048282382336>.
- RONSON, Jon, *So You've Been Publicly Shamed*, <https://yes-pdf.com/book/944/read>, consultat la 04.11.2021.
- SAILOR, Angela, „Republicans and Democrats Agree on Need to Cancel «Cancel Culture»“, <https://www.dailysignal.com/2020/07/30/republicans-and-democrats-agree-on-need-to-cancel-cancel-culture/>, consultat la 24.10.2021.
- TOTORCEA, Ștefana, „Ioan-Aurel Pop: Cel mai frumos răspuns la «cultura anulării» ar trebui să fie democrația“, <https://basilica.ro/ioan-aurel-pop-cel-mai-frumos-raspuns-la-cultura-anularii-ar-trebui-sa-fie-democratia/>.

REFLECȚIA – NELIPSITĂ DIN ARSENALUL CELOR CARE LUCREAZĂ ÎN INDUSTRIA OGLINZII

Anamaria Popa

In cadrul evenimentului DIALOG ÎNTRE GENERAȚII din luna ianuarie a anului 2021, regizorii Adi Iclenzan și Theodor Cristian Popescu vorbesc în Bastionul Măcelarilor din Cetatea Târgu Mureș despre *Misiunea regizorului. Teatrul viitorului*. În această discuție filmată, se nasc întrebări profunde și calculate deopotrivă, privitoare la evoluția teatrului în România, precum și răspunsuri susținute de experiențele personale, cei doi aparținând de două generații diferite de artiști. Din acest dialog, se pot strânge multe idei pentru reflecțiile artistului (sau ale criticului), însă două afirmații mi-au rămas în mod special întipărite în minte.

Prima dintre ele a reprezentat pentru mine o adevărată revelație, punând în sfârșit punctul pe i în ceea privește o așa-zisă stagnare a teatrului românesc, pe care o resimt ca membru al acestei caste de artiști. Este vorba de faptul că astăzi nu mai putem vorbi de un *context*. Nu participăm la o mișcare comună, extinsă, și nici nu putem identifica vreun nucleu dur, care să lucreze intens și care să își asume o direcție stilistică, în așa fel încât să se coaguleze un *context* generator de valori. Așadar, prima afirmație care a reverberat în mine îi aparține lui Adi Iclenzan (pe care îl citez în forma colocvială, nestilizată): „Zicea domnul Dabija că noi, fiind o cultură mică, minoră, neavând o limbă de circulație internațională, neoferind culturii universale foarte mult, de fapt avem o obsesie a capodoperelor, cumva. Și el aici vedea un defect, că parcă vrem tot timpul să dăm lovitura, să facem ceva mare, să facem ceva important – ceea ce e specific unei culturi mici. Eu aș combina ambele perspective, ce spuneai

tu cu faptul că nu prea ne luăm în serios și ce spunea domnul Dabija cu obsesia capodoperei – și aici eu deja văd de ce nu se naște un context. De ce nu poate să apară un context: apare un soi de nerăbdare, din obsesia pentru capodopere și cădem foarte ușor în apatie și nu ne mai interesează pentru că nu luăm suficient de în serios lucrurile, profesional vorbind“. Ce putem, eu și generația mea, să facem pentru a ajuta teatrul românesc să se îndrepte spre un asemenea context? În mod evident, să ne luăm munca, dar și pe noi înșine, mai în serios. Tot ce putem face este să încercăm să lăsăm creionate semnele de punctuație ale unui viitor context în așa fel încât generațiile următoare să aibă o fundație pe care să își pună cărămizile. Pentru ca această viziune idealistă să aibă șanse de a se materializa, avem însă nevoie de o libertate creativă – noțiune care mă îndreaptă înspre cea de-a doua afirmație din dialogul celor doi regizori care mi-a rămas întipărită în minte și care, de această dată, îi aparține lui Theodor Cristian Popescu: „Eu resimt ca pe o lipsă de libertate faptul că mi se dă o misiune națională, civilizatoare, că simt presiunea când în teatru mi se spune «Vezi că ești în clădirea-simbol». Nu pentru că n-am curaj să îi cer unui actor să se dezbrace pe scenă sau să vorbească într-un limbaj mai violent, ci pentru că simt această presiune, de cele mai multe ori difuză, dar alteori enunțată net: «o să deranjăm», «n-o să avem succes». Și neînțelegerea asta e foarte adânc transmisă publicului“. Nu-mi este străină presiunea menționată aici. Cred că teama că publicul (care pare să știe de la bun început ce e pe placul lui și ce nu este) ar dezaproba munca noastră, adeseori dificilă, depusă într-o producție, ne face să ne abținem de la riscuri, de la a căuta cu o mai mare intensitate un alt mod de a (ne) exprima. Atâta vreme cât biletele vândute sunt mai importante decât încercarea artiștilor de a crea ceva nou, atâta vreme cât capitalismul dictează felul în care ne facem arta, nu ne vom putea debarasa de această presiune. Ceva mai târziu, domnul Popescu continuă: „Adi, eu simt că n-am libertate. Nu pentru că sunt un artist de un avangardism nemaivăzut. Dimpotrivă, pentru că sunt un artist foarte normal, dar care vreau să-mi trăiesc vremurile mele. Nu să mi se dea o misiune cultural-națională, pentru că intru într-o

clădire“. Într-o lume ideală, teatrul viitorului va fi renunțat la frica de ridicol și va reuși să le fie sprijin artiștilor în căutările lor – ca o mamă care acceptă cu inima în dinți ca fiul ei să meargă într-o țară de pe cealaltă parte a continentului, deoarece are încredere că el se va descurca, indiferent de greutățile care se vor arăta în mod inevitabil.

Luând ca reper această stare actuală a teatrului românesc pe care am descris-o în rândurile de mai sus, am făcut un exercițiu de imaginație în care am încercat să renunț la idealismul de care țin cu dinții, pentru a putea continua să îmi fac meseria și m-am întrebat cum văd actoria viitorului. Recunosc, mi-a dat de furcă întrebarea, probabil din aceeași teamă de ridicol de care am vorbit mai devreme: dacă spun ceva și actoria viitorului nu va avea absolut nicio legătură cu ce am zis? În speranța că acest eseu este citit *astăzi*, voi încerca totuși să răspund.

În timp ce mă uitam la spectacolul *Ping Pang Qiu* al Angéli-căi Liddell, m-a încercat o senzație care avea un ecou vag în amintirile mele. Discuția de la masa de ping pong atacă teme politice și filosofice într-un mod foarte firesc și direct, însă subiectul principal pare să fie Revoluția Culturală Chineză, exterminarea brutală a lumii exprimării și masacrele executate în numele unor ideologii. Până la urmă, mi-am dat seama că discuția despre China care avea loc la masa de ping pong îmi amintea oarecum de scena din *Trei surori* a lui Cehov în care personajele discută la masă, la ceai. Cu toate că miza și subiectul în sine sunt cum nu se poate mai diferite, acțiunea mea de spectator este aceeași: actorii discută despre ceva, iar eu încerc să empatizez nu doar cu ei, ci și cu ideologia (sau măcar încerc să o înțeleg). În mod firesc, tema dezbătută în *Ping Pang Qiu* m-a atins mult, mult mai adânc deoarece prezintă o fațetă a realității contemporane mie, ceva ce se întâmplă *chiar acum*. Și deodată mi-am adus aminte de o secvență din spectacolul *Trei surori*, un *scenariu nefiresc de liber după Cehov*, semnat de Radu Afrim, pe care l-am găsit pe internet. Deși nu am avut posibilitatea să văd spectacolul încă, acest videoclip m-a convins să nu îl ratez. În filmare, am observat că personajele stau la masă și pare să fie aceeași scenă de care am amintit mai devreme – însă subiectul conversației

este cu totul altul decât cel din scrisesele lui Cehov. Afrim a făcut personajele să vorbească despre evenimente actuale, de exemplu despre masacrul terorist de la Beslan sau despre războiul Rusiei cu Ucraina. „Textul lui Cehov este modificat de Afrim și adus în contemporaneitate. Dar, de fapt, aflăm că în fiecare sută de ani oamenii trăiesc la fel, chinuiți de aceleași gânduri“, scrie Alexandra Tănăsescu pe platforma de jurnalism independent *Cultura la dubă*. Într-un interviu, Radu Afrim spune următoarele: „Mi-am permis să citesc gândurile celor trei surori. Și ale lui Andrei. Am mâzgălit tăcerea dintre vorbele lor vechi de peste o sută de ani. Oamenii mei gândesc non-stop. Sunt bolnavi de gânduri. Și ideal ar fi ca ei să acționeze. Deja încep să acționeze. Mi-am permis mai multe lucruri. Le-aș numi intervenții în natură (aproape) moartă. Sau puțină adrenalină în vivariu. Și, cu toate acestea, n-am reușit să le schimb destinul. Să iau acest detaliu ca pe un eșec al meu?“.

Având, așadar, în minte aceste exemple de relatare a unei situații actuale pe scenă, fie ea politică sau de altă natură, văd actorul viitorului ca fiind unul nu doar informat, ci foarte bine conectat la ceea ce se întâmplă în jurul lui, astfel încât să aibă o părere. Odată cu utilizarea diferitelor medii virtuale de socializare, părerile artiștilor încep să conteze tot mai mult, iar acest lucru nu se datorează „importanței“ persoanelor respective, ci minuțiozității și atenției cu care publicul primește aceste păreri. Oricine are acces la întreaga arhivă de postări a oricărui artist cu cont public pe Twitter, Instagram, Facebook și așa mai departe. În momentul de față, în urma mișcărilor de tipul *#MeToo*, s-a format o așa-numită *cancel culture*, adică o mobilizare colectivă de a anula influența unei persoane celebre „problematică“, care opinează toxic public și face propagandă unor ideologii care se află în discordanță cu evoluția dorită de membrii societății. Nume de artiști odinioară „mari“ sunt astăzi călcate în picioare în urma mărturisirilor publicate de victimele abuzurilor. Această mișcare, intitulată *cancel culture*, nu promovează cenzura, ci pune o presiune continuă pe celebriități (unele dintre ele iertate deja pentru reacțiile, comportamentele sau remarcile lor nepotrivite). Generația nouă nu admite homofobia, sexismul,

misoginia, rasismul și atâtea și atâtea ideologii aruncate la coșul de gunoi al istoriei. Totodată, nu cred că va mai exista noțiunea de „mari actori” glorificați și puși pe piedestal într-atât încât să devină legende, așa cum s-a întâmplat cu artiștii celei de-a doua jumătăți a secolului trecut. Actorul a început să se demistifice din momentul în care a început să folosească mediile de socializare ca platforme în care are contact direct cu publicul (prin mesaje și comentarii), postări personale (imagini și videoclipuri împărtășite cu acest public în mod *intenționat* – spre deosebire de cultul paparazzi de altădată), în sfârșit, materiale digitale care arată artistul ca *om* în cel mai banal și simplu mod posibil: publicul vede ce mănâncă acesta, ce face în sânul familiei, care este părerea lui neretrușată și neprelucrată despre un subiect sau eveniment actual, sau cum arată atunci când se trezește și nu poartă machiaj ori nu are părul aranjat. În fine, Tiberius Vasiniuc diferențiază foarte bine artistul de imaginea publică care se construiește în mass media și afirmă în *Principii de etică în arta spectacolului și în cercetarea artistică*: „Într-o societate în care multe dintre valori au fost indexate, iar promovarea pe care media o face așa-numitelor «vedete» este agresivă, impunându-i pe cei împliniți grabnic social în locul celor cu realizări reale și remarcabile, când se afirmă tot mai mult o categorie socială bizară în care intră *influencer*-ii (mulți dintre ei cu competențe nule în toate domeniile), când rețelele de socializare aduc în prim-plan teme minore sau subiecte care afectează statutul ființei umane în chiar umanitatea sa, ce rol mai poate avea virtutea?”.

Sfera artei va oglindi, cred, acea generație care în acest moment creează viitorul prin eradicarea completă a ideologiilor ce nu-și au locul în realitatea pe care ne-o dorim, și va fi, așa cum spun tinerii astăzi, mai *woke*. Speranța noastră, a tuturor, este ca acest drum să fie unul eudemonist.

Bibliografie:

Volume:

VASINIUC, Tiberius, *Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică*, Târgu Mureș, UARTPress, 2020.

Resurse web:

Dialog între generații: Adi Iclenzan & Theodor Cristian Popescu – <https://www.youtube.com/watch?v=1CcC8wc-V8hw&t=9675s>.

Secvență din *Trei surori*, un scenariu nefiresc de liber după Cehov, videoclip postat de Radu Afrim pe pagina sa personală de Facebook – <https://www.facebook.com/radu.afrim.5/videos/10157909848973613>.

Alexandra Tănăsescu, „Am fost la teatru și ne-am găsit sufletele pe scenă.” *Trei surori*, de Radu Afrim, <https://culturaladuba.ro/am-fost-la-teatru-si-ne-am-gasit-sufletele-pe-scena-trei-surori-de-radu-afrim/>.

RECENZII

FANTEZIE ȘI REFLEXIVITATE

Dana Pocea

Cu o tematică existențială gravă, reluată obsesiv din perspective multiple, atât ca viziune, cât și ca stilistică, dramaturgia Alexandrei Ares denotă o energie particulară, situații conflictuale tensionate, personaje cu relieful psihologice distincte, replici firești și dinamice. Impresia pe care o dă lectura, fie și una de suprafață, e că ne aflăm în fața unor texte teatrale cu un loc bine definit în sensibilitatea și imaginarul autoarei, având la bază un apetit pronunțat pentru reflexivitate, care, ca fond și scriitură, sunt greu de încadrat într-un tipar anume. Desigur, acțiunea, la nivelul fabulei, e transpusă în forme diferite, atinge intensități interioare diferite, prezintă atuuri semnificative pentru reprezentării scenice inventive, viabile, dar și argumente plauzibile pentru a o plasa în zona de autonomie a literaturii autentice. Personajele atestă în serie drame și stări ce le individualizează, asigurându-le relief și credibilitate. Pornind de la *Undeva, Cândva*, piesă-manifest, structurată într-un context metaforic, rezultat din acumulări fabuliste de implicații directe în cursul acțiunii, relevându-i fațete lăuntrice șocante, și până la *Weekend la mare*, scriere cu o intrigă de factură polițistă, cu o miză fantezistă pe deznodământ, cu amânări subtil înscenate până la lovitura de teatru finală, apare cu evidență faptul că, de la un titlu la altul, Alexandra Ares radiografiază introspectiv personaje și întâmplări ce intră în componența tuturor subiectelor abordate, le investeste cu o originalitate care depășește orice model livresc, singularizându-le meritoriu în comparație cu ceea ce se scrie la noi și în alte părți.

Piese incluse în colecția *Teatrul românesc contemporan*, inițiată de Editura Academiei Române, *Undeva, Cândva* sau

Youthtopia, *Frumoasa adormită și trezită* sau *Waking Beauty*, *Weekend la mare*, *O bunică de milioane*, *Magazinul de bărbați*, *Stația* sau *Central Park* și *Memorialul durerii*, scrise de-a lungul a peste trei decenii (1990-2021), alcătuiesc o antologie de autor edificatoare, plasată cronologic pe axa unui traseu evolutiv. Luând separat un text precum *Undeva, cândva* – titlul amintește de celebrul film science-fiction romantic omonim, în regia lui Jeannot Szwarc –, Alexandra Ares detaliază o călătorie în timp, punând în discuție însăși noțiunea conceptuală de temporalitate. Acesta există, pur și simplu, în accepțiunea sa, în dublă ipostază. Una a timpului psihologic, încorporând în el o întregă rețea de amintiri, visuri, dorințe, eșecuri, angoase personale, și alta a timpului fizic concret: „Timpul trece ca un peisaj văzut dintr-un tren. [...] Trenul țâșnește înainte în viitor cu noi, deși stăm pe loc. Treptat, viitorul devine prezent și apoi trecut. Și oricât vreau să-l prind înapoi în mâini, îmi alunecă ca un țipar“. Astfel de replici revin în arhitectura textului ca un laitmotiv. Acțiunea se desfășoară într-un prezent incert și un viitor inevitabil. Pe lângă că se desfășoară într-o succesiune cinematografică, secvențială, cele paisprezece acte ale „meditației speculative“, cum își denumeste, de altfel, autoarea piesa, au fiecare, din punct de vedere compozițional, o construcție și ritmuri proprii. Cotidianul aici, deși deține o pregnantă aderență la realitate, câteodată rămâne doar pretextual, fără să i se submineze însă tensiunea, ci grație fanteziei și vibrației poetice, asezonate cu accente ironice și devieri onirice, cunoaște metamorfoze care îi conferă un statut cu totul insolit. Replicile scurte, corelate cu pasaje de un verbalism ușor exacerbat, creează în disocierile lectorului un complex de asociații cu un dens substrat reflexiv. Transferul de identitate între ființe umane „chinuie“, fără îndoială, mințile înfierbântate ale oamenilor de știință. Dacă va fi posibilă au ba locuirea sau înlocuirea de trupuri cu spiritul altcuiva „om trăi și om vedea“. Până atunci, în domeniul literar și artistic, ideea este nu numai provocatoare, ci cu siguranță și convinge, ilustrată fiind excelent și de filmul *Transfer de identitate* în regia lui Duncan Jones.

Arianna, personajul principal din *Undeva, Cândva*, o savantă în vârstă, după ce este anunțată de un medic că

funcțiile cerebrale i se vor deteriora progresiv, conștientizându-și declinul fizic și mental, nutrește dorința de a încheia „un pact cu diavolul“, transferându-și la o adică personalitatea. Într-o oarecare măsură, păstrând proporțiile, Arianna poate fi varianta feminină a lui Faust. Dacă Faust reprezintă omul modern, însetat de cunoaștere, plin de contradicții, Arianna, noua Evă, după ce face schimbul de trup cu chelnerița întâlnită într-un vagon restaurant, devine expresia feminității mereu dispusă la metamorfoze dintre cele mai ciudate. Atenție, însă! Arianna nu e „doar o biată fată“, cum o descrie Goethe pe Margareta. Aceasta renunță la orice scrupul moral, încât și când se roagă îl înfruntă pe Dumnezeu: „Te rog să mă ierți, dar știi cum e-n viață. Scopul scuză mijloacele [...]. Știi care-i fabula, tinerețea e irosită pe tineri. Și banii sunt iroșiți pe cei bătrâni“. Dincolo de o structurare pe paliere a subiectului, care suscită analize profunde și diverse, în *Undeva, Cândva*, Alexandra Ares recurge, după căderea în păcat și pierderea paradisului, la o reformulare ficțională a mitului biblic. În imaginația sa, raiul, ca realitate geografică, se regăsește în jungla amazoniană, în accepțiune de spațiu al regăsirii celor doi soți: Arianna și Arian în ipostază de Adam și Eva, părinți ai umanității. Declinând numele, identitățile eroilor al căror factor integrator este accederea la un alt nivel de viață, la o altă stare de emoție fizică, la transcenderea noțiunii de timp, autoarea oferă, într-un registru cu tușe multiple, o distopie a unei lumi a cărei existență se va revendica curând de la un „software divin“. În *Frumoasa adormită și trezită* sau *Waking Beauty*, parafrazând basmul *Frumoasa din pădurea adormită*, iubirea e coborâtă de pe pedestalul romantic al poveștii în realitatea contemporană. Mai precis, piesa debutează în momentul când minerii luau cu asalt, în acel iunie revoluționar, centrul Bucureștiului, urmând să continue din șapte în șapte ani, cifră considerată magică și sacră, respectiv în anii 1990, 1997 și 2004, în trei acte consecutive. Dacă în primele două, evoluția protagoniștilor are loc pe plaiurile dâmbovițene, în ultimul modificarea de „decor“ e radicală, eroina acum se află dincolo de ocean, în Manhattan, urbea decupată dintr-o utopie. Mereu între două spații, între un aici (eliberat din chingile comunismului) și un dincolo (simbol

al supremei libertăți), Onda va oscila în permanență între iubire și suferință, între himere și dezamăgiri, între simțire și rațiune. De minune îi reușește scriitoarei relevarea derutei românilor, debusolați de evenimentele din decembrie '89. Personajele mustesc de viață sub impulsul unui adevăr imposibil de ignorat: „S-a schimbat calimera. Unii au luat-o înaintea celorlalți“. Dan, Pepe, Keey, fiecare cucerit de frumusețea și inocența Ondeii, aspiră să o atragă în lumea puterii, a banilor și a desfrâurilor vieții de noapte, văzând în ea un accesoriu al decorativului și al posesiunii. Ademenită de Dan, insul care „face și desface în București“ cele mai diabolice afaceri și aranjamente, tânăra îi va deveni soție. După șapte ani, însă, iarăși cifra magică intervine ca o fatalitate, căsătoria lor sfârșește, ajungând să-i dorească moartea fostului partener, realizând că viața ei nu a fost decât „un somn adânc“, că tot timpul a fost înconjurată de oameni falși și banali.

Cunoscătoare temeinică a psihologiei feminine, Alexandra Ares își observă și creionează cu luciditate personajele, cu minuțiozitate, în special pe cele de gen, întocmai ca și când s-ar observa și creiona pe sine. Bărbații din iubirile Ondeii nu sunt identități reale, ci mai degrabă închipuiri și născociri ale sale, transformate în personaje imaginare. Înzestrată cu harul de a fabula – nu degeaba este actriță și manechin –, ea își va alimenta dragostea pentru bărbatul de care este îndamorată, apreciind la el attribute (calități) inexistente, dar pe care și le dorește și cu care îl investește. De aceea, trăiește mereu un acut sentiment de singurătate. Departe de casă, pragmatică, rațională și liberă, Onda conștientizează în cele din urmă acest fenomen, neîntârziind să se confeseze: „singurul lucru pe care îl știu cu siguranță este că va trebui să-mi iau mereu eul cu mine oriunde mă voi duce. Vocea aceea din creier [...]. Țasta e cuplul cu care suntem blestemați și binecuvântați“. Nu persoanele cu care vine în contact, așadar, îi vor jalona biografia, destinul, ci reflecția asupra experiențelor traumatiche pe care i le rezervă propria existență. O *bunică de milioane*, „comedie fantastică“, inspirată din *Bunica la Istanbul* de Dinu Grigorescu, și *Weekend la mare*, „comedie polițistă“, sunt piese proiectate în topografia arealului dâmbovițean. În ambele, sunt scoase la suprafață, din unghiuri

inedite, cu un haz pe cât de savuros, pe atât de incisiv, coexistând deseori cu amarul și durerea, teme precum corupția, degradarea individului, abuzurile și mârșăviile interlopilor. Replici scurte, alerte, expresiv colorate, dovadă că limbajul e utilizat nuanțat de la mediu la mediu, au în spatele lor caractere și mentalități care revelează un univers uman riguros definit în articulațiile lui sociale și morale. De asemenea, fără efort, este adusă în prim-plan starea de confuzie și de perpetuă criză de identitate a tinerilor. Dacă aceștia sunt niște inadaptați, Bunica nonagenară contraatacă cu o *joie de vivre* molipsitoare, e un reper terapeutic, vizând o tentativă nedisimulată de reeducare a simțurilor, cu trimitere spre regăsirea valorilor tradiționale. În *Stația sau Central Park* convenția este dilatată în extremis, depășind limitele absurdului și oniricului. Condiția tragică a omului, grefată pe confruntarea dialogală între doi morți, cuplul Plus și Minus, unul optimist și altul nu, dobândește o dimensiune etică de profunzime în creația autoarei. În *Memorialul Plăcerii*, în schimb, pretextul unui bal straniu, configurat metaforic într-o halucinație, ia forma unei alegorii coșmarești. Personaje ca Bozo, Zizi, Pepe etc, animate de tot felul de dorințe, par rupte, ca atitudine, din „teatrul cruzimii” al lui Antonin Artaud, dând impresia că nu sunt străine de afirmația că „teatrul, ca și visele, trebuie să fie sângeros și inuman”.

Discursurile dramaturgice ale Alexandrei Ares, împlinite pe o multitudine de registre (realist, poetic, absurd, suprarealist, ludic), rămân ancorate fără obstinație într-o problematică extrasă din realități cu valoare general umană, îl stârnesc emoțional pe cititor și constituie implicit o ofertă spectacologică generoasă.

Alexandra Ares, *Teatrul românesc contemporan*, București, Editura Academiei Române, 2021, 340 p.

CURATIV, MALIȚIOS, IMPERTINENT, PROFUND CULTURAL ȘI NECESAR

Irina Ionescu

Despre comedie s-a scris enorm, de la Aristotel (tratat pierdut și, probabil, distrus în negura timpului) până la Henri Bergson (și, evident, mult mai departe), care semnează o lucrare de sinteză, ce propune cu maximă claritate, în ciuda unor exemple din dramaturgia și literatura europeană, trăsăturile universale ale genului: „Noi vedem în comic, înainte de toate, un lucru viu“ (p. 23). Viața, schimbarea (ca marcă a vieții) unesc (în opinia lui Bergson) diversele forme de comedie: vorbele unui măscărici, un joc de cuvinte, quiproquo-ul dintr-un vodevil...

Autorul pleacă de la definiția conform căreia omul este „un animal care știe să râdă“ sau „care provoacă râsul“. Afirmă, astfel, în continuare că „nu există comic în afara a ceea ce este cu adevărat omenesc“, orice situație receptată drept comică de către public „se adresează inteligenței pure“, în timp ce aceasta „trebuie să rămână neîncetat în contact cu alte inteligențe“ (pp. 24-25). Bergson spune că râsul aparține unui grup, că are nevoie de ecou. De receptare, de spectatori, de public, pentru evaluare și valorizare. O situație/ scenă cu potențial comic are nevoie de reperele culturale ale publicului, de rapiditatea acestuia de a face conexiuni și de a decide să aprecieze umorul/ creativitatea/ spontaneitatea/ construcția echipei de creatori (dramaturg, regizor, actori). „De câte ori nu s-a spus că râsul spectatorului, la teatru, este cu atât mai puternic cu cât sala este mai plină? De câte ori nu a fost remarcat, pe de altă parte, faptul că multe efecte comice sunt intraductibile dintr-o limbă în alta, fiind relative, în consecință, moravurilor și ideilor unei societăți particulare?

[...] Pentru a înțelege râsul, trebuie să-l plasăm, din nou, în mediul său natural, care este societatea, trebuie, mai înainte de toate, să-i determinăm funcția utilă, care este o funcție socială. [...] Râsul trebuie să răspundă anumitor exigențe ale vieții în comun. Râsul trebuie să aibă o semnificație socială. [...] Comicul se va naște, pare-se, atunci când oameni reuniți în grup își vor dirija întreaga atenție asupra unuia dintre ei, înăbușindu-și sensibilitatea, într-un exercițiu solitar al inteligenței“ (pp. 26-27).

Teatrul, cu deschiderea sa socială extrem de largă, exemplifică cel mai bine aceste idei. Necesită alteritate (existența unui dublu) sau măcar obiectivare în raport cu propria persoană, ori față de situații/ forme comice. Bergson remarcă faptul că râsul implică inteligența publicului spectator (devenit astfel complice), comicul fiind în fapt un joc al inteligenței, chemată să completeze, să recompună sau să presupună, pe baza unor indicii anterioare, părțile care lipsesc, ceea ce doar se insinuează. Un joc care se cere asamblat, format, întregit cu inteligență. Rămâne mereu o parte ce a fost spusă/ arătată anterior și nu este reluată sau este doar sugerată, până când parțialul devine întreg, cu sens în registrul comic. Râsul, prin caracterul său moralizator, este văzut ca un exponent al utilității, cu scop în îndreptarea năravurilor, pedepsirea rigidității, inadecvării: „viața cu adevărat vie nu ar trebui să se repete niciodată. Acolo unde există repetiție, similitudine completă, bănuim întotdeauna o mecanică funcționând îndărătul viului“ (p. 41). Comic este, în general, nenaturalul, contrafăcutul, artificialul. „A imita pe cineva înseamnă a degaja partea de automatism pe care el a lăsat-o să se introducă în propria sa persoană. Aceasta este ceea ce, prin definiție chiar, îl face comic și nu este de mirare că imitația provoacă râsul“ (p. 41). „Comicul este lucrul prin care personajul se dezvăluie fără știrea sa, prin gestul involuntar, prin cuvântul inconștient“ (p. 102). Comic este un aspect al personalității pe care cel care devine comic îl ignoră, ceva ascuns față de sine, o latură necunoscută sau nerecunoscută conștient. Adaugă Bergson: „Rigidul, lucrul gata făcut, mecanicul, prin opoziție față de ceea ce este suplu, în continuă schimbare, viu, distracția în opoziție cu atenția, în sfârșit, automatismul în opoziție cu

activitatea liberă, iată, într-un cuvânt, ceea ce râsul subliniază și ar vrea să corijeze“ (p. 94).

La nivelul expresiei, comicul poate fi al formelor (caricatura), al gesturilor (care „exprimă o parte izolată a ființei, fără știrea sau, cel puțin, în absența întregii personalități“, p. 101) și al mișcărilor. Toate obligatoriu repetate, într-o formă sau alta, ori disproporționate, neadecvate contextului. Precum comicul verbal, legat de repetarea cuvintelor sub forma unor sinonime, făcând uz de aliterații, prin folosirea calamburului (frază cu două sensuri independente) ș.a.: „Trebuie să distingem între comicul pe care limbajul îl exprimă și comicul pe care limbajul îl creează. Cel dintâi ar putea să fie tradus dintr-o limbă în alta, cu riscul de a-și pierde cea mai mare parte din relief prin trecerea într-o societate nouă, alta prin moravurile sale, prin literatura sa și mai ales prin asociațiile sale de idei. Dar cel de al doilea este, în general, intraductibil. El datorează tot ceea ce este structurii frazei sau alegerii cuvintelor. Nu constată, cu ajutorul limbajului, anumite distracții particulare, relative la oameni sau evenimente. Subliniază distracțiile limbajului însuși. De această dată, limbajul însuși este cel care devine comic“ (p. 79). „Cuvintele profund comice sunt cuvintele naive în care un viciu se arată gol-gol“ (p. 103).

Printre procedeele folosite pentru obținerea unui efect comic, alături de repetiție, Bergson menționează inversiunea (situație răsturnată) și interferența seriilor (definiția dată de autor: „o situație este întotdeauna comică atunci când aparține în același timp de două serii de evenimente absolut independente și când poate să fie interpretată, pe rând, în două sensuri cu totul și cu totul diferite“, pp. 75-76). Un exemplu ar fi *quiproquo*-ul, confuzia referitoare la două personaje, substituirea de personaje.

Comicul cuvintelor este îmbinat permanent cu situațiile comice, pentru conturarea, în cele din urmă, a comicului caracterelor: „comicul cuvintelor urmărește îndeaproape comicul situațiilor și se pierde, împreună cu acest ultim gen, în comicul caracterelor“ (p. 93). Care se alcătuiește, la rândul său, din „rigiditate, automatism, distragere, nesociabilitate“ (p. 103). Despre teatru și despre comedie, în special, Bergson

crede că se constituie în adevărate lecții: „Dacă este adevărat că teatrul înseamnă o îngroșare și o simplificare a vieții, comedia ar putea să ne furnizeze, în acest punct particular al subiectului nostru, mai multe învățăminte decât viața însăși“ (p. 59). Și adaugă: „comedia este în mare parte un joc, un joc care imită viața“ (p. 60). Râsul este întotdeauna o plăcere, iar omenirea „prinde din zbor cea mai mică ocazie de a-l face să se nască“ (p. 79).

Funcția socială a comicalului, foarte prezentă în teatru, este evidențiată atunci când Bergson spune că „el exprimă o imperfecțiune individuală sau colectivă care reclamă corecția imediată. Râsul este această corecție însăși. Râsul este un anumit gest social; care subliniază și reprimă o anumită distragere specială a oamenilor și a evenimentelor“ (p. 71). Autorul este ferm convins că râsul are „o semnificație și o miză socială“, că el „exprimă înainte de toate o anumită inadaptare particulară a persoanei în societate“ și că numai omul sesizează comicul sau, altfel spus, „comic nu este decât omul“ (p. 95).

Comedia are ca domeniu de studiu viața socială, care este inepuizabilă (sursă de inspirație perpetuă), superficială (se pretează perfect), extrem de variată, poate chiar contradictorie (foarte ofertantă) ș.a. „Comedia zugrăvește caractere pe care le-am întâlnit, pe care le vom mai întâlni încă în drumul nostru. Ea notează asemănările. Ea urmărește să ne așeze sub ochi tipuri omenești“ (p. 112). Bergson continuă despre funcția râsului: „Întotdeauna puțin umilitor pentru cel ce se întâmplă să-i fie obiect, râsul este cu adevărat un fel de botez social. [...] ușoarele defecte ale semenilor noștri sunt cele care ne fac să râdem“ (p. 97). Râsul este un mijloc de corecție, deși poate fi/ deveni, în același timp, impertinent. Personajul comic este, în schimb – de cele mai multe ori – simpatizat pentru ceea ce este, cititorul sau spectatorul de teatru îl adoptă (gesturi, cuvinte, acțiuni) și îl invită – în imaginație – să se amuze împreună. El se transformă într-un camarad.

Râsul are „o funcție utilă“ și „pedepsește anumite defecte“ (p. 130). Se impune să corijeze – *ridendo castigat mores* „V-am dat teatru, vi-l păziți [...] Cu el năravuri îndreptați“ (Iancu Văcărescu) –, iar pentru asta, cu malițiozitate, uneori/ de

foarte multe ori, poate chiar să intimideze și să umilească. Nimic din tot ceea ce este omenesc, din ceea ce aparține societății (comunității, vieții în comun) nu îi este străin – ca element profund cultural.

Henri Bergson, *Teoria râsului*, traducere de Silviu Lupașcu, studiu introductiv de Ștefan Afloarei, Iași, Institutul European, 1992, 132 p.

SCRISORICA DE AMOR FAȚĂ CU SCRISOAREA DE IUBIRE

Maria Manolescu Borșa

In 2019, Editura Polirom, una dintre cele mai prestigioase și longevive din România postdecembristă, a dat startul colecției *Biografii romanțate*, în care viețile lui Ion Luca Caragiale, Constantin Brâncuși, Eugen Ionescu, Nicolae Steinhardt și ale altor personalități de același calibru ale culturii române sunt povestite de scriitori români de azi.

Printre primele volume apărute în colecție se află *Caragiale. Scrisoarea pierdută*, volum semnat de Bogdan-Alexandru Stănescu, unul dintre cei mai importanți actori de pe scena noastră literară a ultimelor decenii, activ atât în pagina scrisă, ca scriitor, eseist și traducător, cât și în culisele acesteia, ca editor. Cer iertare cititorului dacă va găsi ușor greoaie această *metaforă structurală*, „în care un concept este structurat în mod metaforic în termenii altuia“ (George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, p. 14), dar LUMEA LITERARĂ CA TEATRU, la fel ca și VIAȚA CA TEATRU, conțin în ele multe tensiuni din viața și opera lui Caragiale, amply redate în volumul menționat.

Scris cu mare talent, cu inteligență și subtilitate, volumul este un tur de forță nu doar prin intrigile, conflictele, răsturnările de situație, momentele de recunoaștere și dez-nodămintele spectaculoase ale vieții dramaturgului nostru național, dar și un tur de forță prin stilul acestuia, folosit cu măiestrie și fină măsură. Aflăm din acest volum că, la finalul vieții sale, petrecut la Berlin, Caragiale începuse a-și manifesta căldura față de fiul său alintat Luchi prin intermediul unor discuții filologice și literare, arătându-i, spre exemplu, „unde șade măreția lui *Macbeth*, pas cu pas“ (Stănescu, 2019,

p. 178). Caragiale, care considera că „teatrul nu ar fi decât de departe înrudit cu literatura, dar mai apropiat de arhitectură” (*ibidem*, p. 181), în sensul în care la o piesă de teatru vezi întâi structura și apoi detaliile stilistice, considera că geniul lui Shakespeare stă tocmai în felul în care inversează această ordine a percepției: „e măiestrie curată: tocmai pentru că știi de la început ce se va întâmpla [...], tot ce te interesează este CUM se va întâmpla!” (*ibidem*, p. 182). Ei bine, exact același lucru se poate spune despre volumul acesta, care reia detalii relativ cunoscute, dar o face în așa fel încât „cum“-ul fascinează, cucerește și reușește chiar să producă catharsis.

Nu spun că nu există și „ce“-uri importante, poate mai puțin cunoscute. Deosebit de prețioase pentru omul de teatru, și mai ales pentru dramaturg, mi se par mitologiile personale pe care le recunoști cu emoție din opera autorului: felul în care soția dramaturgului își spunea „Didino, fii bărbată!” (*ibidem*, p. 130), episodul tragicomic al junelui Caragiale cu *Respublica de la Ploiești* sau remarca profundă a unui țăran, care, pusă laolaltă cu neagra durere a pierderii celor două fete ale dramaturgului, au dus la nașterea celui mai iubit copil dramatic al autorului, *Năpasta*.

Dar să ne întoarcem la „cum“. Bogdan-Alexandru Stănescu folosește metafora scrisorii pierdute, din poate cea mai cunoscută piesă a lui Caragiale (fiind și cea mai bine primită încă din timpul vieții dramaturgului), inventând o scrisoare pierdută și regăsită. Și, pentru că încurcate sunt căile scrisorilor pierdute, îmi voi permite o mică rătăcire prin istoria receptării operei lui Caragiale. Mai exact, doresc să amintesc celebrul caz Pintilie-Caragiale, și anume soarta filmului *De ce trag clopotele, Mitică?*, film care, precum celebra scrisoare, a fost rătăcit de mâinile unor diverse comitete și comiții (ale cenzurii comuniste), ajungând la *andrisantul* său publicul abia peste un deceniu. Dintre cronicile acestui film redată în *Bricabrac*, volumul de memorii al lui Lucian Pintilie, cea semnată de Alex. Leo Șerban ne va da, dacă aveți puținică răbdare, și cheia de lectură a volumului discutat aici. Regretatul critic de film arată că filmul, realizat cu o viziune calculată până în cel mai mic detaliu, abundă în *mise en abîme*-uri: „Ele reprezintă, în mod natural, o multiplicare

mecanică a ramelor, o modalitate isterică de menținere a iluziei: este ceea ce Pintilie a văzut în *D'ale carnavalului*. Această piesă poate fi o apoteoză a *mise en abîme*-urilor, deci a ramelor care se multiplică până la epuizare, până la dispariția reprezentării..." (Alex. Leo. Șerban, în Lucian Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 336).

Ei bine, exact această intuiție caragialiană a ramelor în rame este ceea ce dă arhitectura specială și savoarea volumului lui Bogdan-Alexandru Stănescu: volumul de față este povestea unei scrisori imaginare pe care Caragiale i-a scris-o, la finalul vieții, prietenului său Paul Zarifopol. Scrisoarea, găsită și „rătăcită” în momentul morții dramaturgului de către menajera sa nemțoaică, Müller, este adusă în țară, un secol mai târziu, de una din urmașele menajerei, care o oferă unui tânăr ziarist care, la rândul lui dornic să scape de țara asta emigrând în Germania, trimite scrisoarea singurului profesor de la Litere care-i câștigase încrederea în studenție. Scrisoarea în sine ocupă cea mai mare parte a volumului, fiind viața lui Caragiale povestită de el însuși unui suflet prieten – firește, prin condeiul lui Bogdan-Alexandru Stănescu. Și într-adevăr, cum spune Alex. Leo Șerban, multiplicarea ramelor duce „până la dispariția reprezentării”, așa că *cetitorii* uită ades că scrisoarea e ficțională – „închipuiește-ți plastografie!” (I.L. Caragiale, *Teatru*, București, Editura Cartex 2000, 2019, p. 162) – și se trezesc cu un Caragiale care li se înfățișează deschis, cald și cu prietenie, în toată complexitatea contradicțiilor sale: ipohondrul care-și numea copiii dragi „microbii”; autorul de piese apreciate de conservatori, a cărui cea mai dragă piesă – *Năpasta* – a fost susținută, lucru de mirare, doar de socialiști (sunt menționați Costică Dobrogeanu-Gherea și Sofia Nădejde); soțul ce-și iubea cu duioșie soția de-o viață, pe Alexandrina Burrely, „căci rare-s femeile cu a căror tăcere să poți comunica” (Stănescu, 2019, p. 80), în timp ce-o primea în odaia lui pe juna Cella Delavrancea; iubitorul lichidului blond numit afectuos „be’e”, care n-a reușit să-și câștige existența ca berar; exilatul de voie, care, scârbit de mârșava acuzație de plagiat pusă la cale de Caion și Macedonski și ajutat de moștenirea Momuloaiei, s-a mutat la Berlin fără să renunțe însă nicio clipă la a citi ziarele din

țară. Dar poate cel mai dureros paradox caragialian stă chiar în metafora structurală a ROMÂNIEI CA TEATRU. Dramaturg prin destin și vocație, Caragiale ne spune – prin pana lui Stănescu – un adevăr dureros de curat-murdar: „Nicăieri în Europa nu există o mai mare discrepanță între aparență și esență, între ființă și mască: întreaga Românie, la orice nivel ai socoti-o, e o mare scenă de teatru“ (*ibidem*, p. 176).

Bogdan-Alexandru Stănescu se joacă cu măiestrie cu măștile, punând o nouă ramă prin notele de subsol adăugate de tânărul ziarist, ce comentează asupra amintirilor lui Caragiale, asupra veridicității și acurateței celor amintite, și chiar asupra degradării memoriei scriitorului pe măsură ce se apropie de final. De asemenea, e o plăcere să citești remarcile personajului Caragiale despre „editorul, această lepră incurabilă a omenirii“ (*ibidem*, pp. 170-171), ieșite din pana unui scriitor-editor care tocmai creează o colecție de literatură universală riscantă din punct de vedere comercial (este vorba de colecția de literatură universală *Anansi. World Fiction*, apărută în 2020 la Editura Pandora M), declarând într-un interviu recent pentru *Scena 9*: „Pentru mine, literatura rămâne spațiul libertății absolute și nu vreau să intru în el cu bocancii plini de noroiul comerțului“ (Stănescu, 2020). Din acest punct de vedere, ca și din cel al unei mai bune înțelegeri a contextului în care a trăit și scris Caragiale, volumul de față este, exact ca scrisoarea returnată de urmașa menajerei, o reparație necesară. Una de care Caragiale avea nevoie atât din partea tagmei editorilor, cât și din partea cititorilor români și a oamenilor de litere și de teatru ce-i erau datori cu o mai profundă înțelegere.

Dacă numele grecului Caragiale înseamnă, aflăm de la începutul cărții, „oglină neagră“, acest volum reprezintă o curată oglindă a oglinzii, ajutându-ne să distingem cu toate detaliile coincidența tuturor contrariilor specifice personalității și scriiturii marelui dramaturg. Deveniți mai viu conștienți de această coincidență a contrariilor, îl vom recunoaște pe Caragiale nu doar drept autorul enorm de inteligent al unei buclușe scrisorele de amor, ci și drept autorul monstruos de profund al unei intime și dureroase scrisori de iubire către poporul cu care, dar și fără de care, n-a putut trăi. O scrisoare

care, o sută de ani mai târziu, primește prin această carte un răspuns plin de iubire.

Stănescu, Bogdan-Alexandru, *Caragiale. Scrisoarea pierdută*, Iași, Editura Polirom, 2019.

Stănescu, Bogdan-Alexandru, „Literatura rămâne spațiul libertății absolute și nu vreau să intru în el cu bocancii plini de noroiul comerțului“, în *Scena 9*, 14.10.2020, <https://www.scena9.ro/article/bogdan-stanescu-anansi-literatura-editor>, consultat la 16.10.2020

MANUAL DESPRE CULTURA PROFESIONALĂ A SCENO- GRAFULUI

Raluca Blaga

Volumul pe care ni-l propune scenograful Cosmin Ardeleanu pornește de la dorința de a-i pune la dispoziție studentului scenograf o cale personală de a concepe scenografia. Plecând de la premisa că „manualul» de față este mai degrabă al meșteșugarului decât al artistului profesionist“ (p. 7), autorul cărții de față ne invită să intrăm în contact cu acele cunoștințe minime, necesare scenografilor. Autor a peste cincizeci de scenografii de spectacole și având în spate o carieră de peste douăzeci și cinci de ani pe scenele teatrale românești, Cosmin Ardeleanu ne invită într-o călătorie teoretică necesară nu doar studenților-scenografi. De ce ar fi importantă o astfel de călătorie? Îl voi lăsa pe autorul volumului aici recenzat să ne răspundă: „deși niciun spectator nu-l va zări vreodată printre volumele închipuite de el, aerul colorat de filtrele *profilurilor* și *fresnelurilor*, care-i inundă construcțiile înfățișându-le, va fi cel pe care toată lumea îl va respira, actori și spectatori, pe toată durata spectacolului“ (p. 5). Pentru autoarea acestei recenzii, *Primele mele decoruri. Manual de scenografie* s-a dovedit un real suport în vederea înțelegerii și decodificării regulilor speciale de compunere a spațiului scenic. Totodată, prin teza la care subscrie atât scenograful Cosmin Ardeleanu, cât și manualul de față – „organizarea întregii activități creative și constructive înspre poveste, așa cum alege regizorul să o însceneze“ (p. 312) – prezentul demers teoretic se așază pe acel raft unde se află depozitată practica teatrală clasică, cea care servește și i se supune dramaturgiei, la fel cum demer-

sul scenografului nu se pune în slujba propriei scenografii, ci converge către realizarea spectacolului „tuturor colegilor săi“ (p. 185), în special către împlinirea spectacolului regizorului său. Astfel, vom descoperi în paginile acestui manual profilul unui scenograf pentru care a fi mereu la repetiții reprezintă o axiomă, un scenograf care, în volumele și culorile pentru care optează, nu uită că acel ceva care „trebuie pus în valoare în toate spectacolele de teatru“ (p. 295) este jocul actorilor, un arhitect de scenă a cărui muncă se concentrează înspre a descoperi „esența atmosferei locurilor“ (p. 195) și pentru care inspirația nu vine decât în urma nenumăratelor încercări, schimbări, căutări. Drept urmare, considerațiile teoretice, însoțite de extrem de valoroasele decodificări și descifrări ale propriilor demersuri artistice, aduc în fața cititorului acestor pagini pași care caută nu decoruri spectaculoase sau frumoase, ci decoruri reușite și necesare spectacolului care se pune în scenă.

Pe lângă aceste linii de forță care descriu tipul de demers scenografic care îi este propriu arhitectului de scenă Cosmin Ardeleanu și în jurul căruia gravitează, în fapt, traseele acestui manual, recomand atenția sporită acordată și citatelor care însoțesc acest volum. Dincolo de ritmul aparte pe care îl nasc în timpul lecturii, o citire a lor, separată de conținutul acestui manual, relevă, la un etaj diferit, concepția despre artă și teatru a scenografului Cosmin Ardeleanu, concepție în jurul căreia se plasează și ancorele acestui manual: teatrul ca secțiune autonomă a artei și nu ca parte din sfera divertismentului și a *rating*-ului; arta care complică și nu simplifică imaginea lumii; arta care îi lasă loc și respirației personale a spectatorului; teoria ca o poartă către lumea posibilităților; decorul ca necesitate și nu ca decorație; detaliul ca parte a misterului; căutarea, iar nu așteptarea inspirației; curajul de a gândi cu mintea ta și asumarea responsabilității în urma ideii propuse; discreția ca parte din înfățișarea scenografului.

Primul capitol al acestui manual, *Cu ce se ocupă scenograful?*, ne propune listarea unui set minim de elemente care trebuie să se așeze în fișa postului pe care o urmează scenograful. Cosmin Ardeleanu pleacă în căutarea acestor elemente pornind de la următoarea teză: rezultatul muncii

scenografului trebuie să fie reușit, nu frumos. În plus, adaugă autorul, „splendoarea vizuală care încurcă actorii e o scenografie nereușită“ (p. 19). În buzunarul de lucru al scenografului este necesar să se afle atât inspirația, cât și talentul, însă lipsa rigidității și deschiderea arhitectului de scenă sunt atributele sale cele mai valoroase. Pentru ca un decor să fie „născut, iar nu făcut“ (p. 18), trebuie atins etajul unui „decor care «nu se vede»“ (p. 17): „decorul reușit pare să fie acela care e cât mai puțin *decorativ* (inactiv), cel mai bine «acordat» cu povestea celor dinăuntru lui. Decorul care știe să «asculte». Scenografia care «se vede cât mai puțin din sală» (nu «sare în ochi») pune cel mai activ în valoare «muzica» spectacolului“ (p. 17).

Cea de a doua secvență a acestui manual de scenografie ne propune o disecție a procesului de documentare pe care îl urmează scenograful în vederea construcției spațiului scenic. Cosmin Ardeleanu secvențiază acest proces în trei vectori de direcție: documentarea orientativă, documentarea creativă și documentația pentru execuție și arhivare. Aceste trei faze ale aceluiași proces de informare și probare se dovedesc, relatate de autorul acestui volum, etape cât se poate de incitante în complexul proces de construcție a spațiului scenic. În ceea ce privește prima fază a documentării, aceasta reprezintă etapa fondatoare a demersului, un proces al căutărilor. Cosmin Ardeleanu îl orientează pe viitorul scenograf înspre descoperirea adevărului unei perioade, mai degrabă decât înspre a studia arhitectura, mobilierul și costumele unui timp și spațiu anume – „«adevărul» unei perioade istorice licărind și în convențiile sociale, în obișnuințele celui timp, în formele și texturile unor obiecte comune, banale, în orice descrie acea perioadă, de la uneltele, bucătăria sau muzica la transportul de atunci“ (p. 24). Rezultatul acestei etape ia forma concretă a unei biblioteci de imagini și texturi menite să le vorbească colegilor de echipă ai scenografului nu prin apelul la cuvinte. O a doua fază a acestui proces de documentare, cea creativă, privește „așa-numitele «moodboard», planșele de lucru alcătuite din colaje de imagini“ (p. 27). Acestea pot conține fotografii, schițe și texturi care, deși nu se află în acel moment în prim-planul atenției scenografului, în funcție de discuțiile pe

care arhitectul spațiului scenic le are cu echipa artistică, pot da naștere aceluși decor reușit pe care îl caută creatorii spectacolului. Elocventă aici se dovedește experiența scenografului Cosmin Ardeleanu care ne oferă în acest punct al manualului său două astfel de situații ilustrative pentru procesul descris mai sus: nașterea decorului pentru două spectacole – *O lună la țară* și *Școala nevestelor*, ambele în regia lui Cristi Juncu. Abia cea de a treia fază a acestui proces amplu de documentare este cea care devine publică, întrucât suntem acum în fața executării și arhivării decorului.

O parte importantă din biblioteca de unelte a scenografului este reprezentată de desen. Însă Cosmin Ardeleanu se întreabă: „Nu seamănă el cu scrisul de mână, într-o vreme în care pur și simplu nu mai există cineva care să nu poarte o tastatură virtuală în buzunar?” (p. 47). Desenul, indiferent de texturile și maniera de compoziție de care se folosește, îl ajută pe scenograf, întrucât „rămâne o condiție obligatorie atât pentru impulsivitatea închipuirilor sale, cât și pentru formularea lor precisă, simplă și rapidă” (p. 47). Între imagini cu propriile schițe ale decorurilor din spectacole precum *Artă* de Yasmina Reza, *Martiri* de Marius von Mayenburg, *Cancun* de Jordi Galceran, *Avarul* de Molière, *Navigatorul* de Conor McPherson, Cosmin Ardeleanu ne propune în capitolul dedicat desenului o demonstrație pertinentă a necesității acestuia de a se afla între cheile meseriei scenografului.

Un capitol amplu al prezentului volum le este dedicat legilor de compoziție. Această secțiune a volumului de față ne propune familiarizarea cu diverse teorii care stau la baza legilor de compoziție. Sunt deconspirate în acest capitol legile unității și ale diversității la nivelul compoziției, raportul just al cuplului ordine-dezordine, cele patru încadrări posibile ale unei compoziții, legile gestaltice, valoarea simetriei, forța proporției de aur, ritmul interior al unei scenografii și cum se poate el acorda cu cel pe care-l generează restul elementelor care compun spectacolul. Toate aceste legi ale compoziției sunt prezentate făcându-se apel atât la scenografii reușite, cât și la momente din propria carieră a autorului în care legile menționate au fost nesocotite, făcându-și apariția pe o scenă de teatru decorul „tăcut”. Cosmin Ardeleanu

plasează socotirea și folosirea fiecăreia dintre aceste reguli de construcție a spațiului scenic sub imperativul întregului scenic, afirmând nu o dată că „produsul la care trudește scenograful nu este scenografia semnată de el, ci *spectacolul regi-zorului său*“ (p. 80). Cea de-a cincea secvență a cărții *Primele mele decoruri. Manual de scenografie* ne așază în față teoretizări și clasificări ale noțiunii de culoare. Din paginile acestui capitol, se aude, odată asamblate culorile pe portativul propriilor definiții și caracteristici, dialogul culorilor. Astfel, secțiunea aceasta a manualului ne invită să ascultăm teoretic tonul culorilor, valoarea și saturația lor, contrastele pe care le generează (contrast de culoare, cel al culorilor în sine, contrastul clar-obscur, cald-rece, contrastul complementarelor, cel simultan, de calitate și de cantitate), precum și note care dezvăluie teoretic felurile de a fi ale acordurilor cromatice sau ale armoniilor cromatice. Pentru ca un viitor scenograf să poată lucra cu culoarea, este absolut necesar să cunoască principiile de bază care o ordonează și o clasifică.

Acumularea datelor cu privire la noțiunile de compoziție și culoare îi va permite scenografului pasul către proiectarea decorului. Capitolul acesta al lucrării are menirea de a trasa liniile de forță principale pe care să le urmeze scenograful în construcția proiectului său, care proiect, în viziunea lui Cosmin Ardeleanu constă, în fapt, în „sprijinul oferit de scenograf distribuției, pentru a ridica dialogurile din paginile dramaturgiei în lumina reflectoarelor teatrului“ (p. 187). Această secvență a volumului de față îi propune studentului-scenograf întâlnirea cu trei dintre problemele pe care el le va avea de soluționat în chiar momentul proiectării spațiului scenic: „înscenarea dramaturgiei, logistica proiectului și «solidificarea» regiei“ (p. 187). Capitolul acesta conține informații relevante de la primul pas al viitorului proiect – lectura textului dramatic –, până la momente precum proiectarea, în funcție de liniile de forță ale scenei, a ușilor parte din decor. Totodată, capitolul include un absolut necesar dicționar tehnic al scenei de teatru, precum și recomandări relevante cu privire la limitele vizibilității, pozițiile puternice și cele diminuate ale actorilor, așezarea mobilierului, intrările în scenă, diferențele de nivel, decorul care nu se vede (bine).

Al șaptelea capitol al volumului de față ne propune să urmărim traseul ideii scenografului înspre zona atelierelor. Această secțiune a cărții ne invită să descoperim posibilele valențe ale întâlnirii dintre elemente autentice și cele construite în atelierele teatrelor, întâlnire care poate împrumuta spațiilor scenice tonuri realiste, neo-realiste sau abstracte. Totodată, din acest punct al discursului scenografului, se pot nuanța tipuri de forme ale volumelor care se ridică din plan și se poate discuta despre asamblarea formelor într-o compoziție. În plus, capitolul *De la idee la atelier* dezbate punctele forte sau cele mai puțin pertinente atunci când se apelează la machete sau la simularea 3D a decorurilor de teatru. Secțiunea cu titlul *Schimbarea decorului* aduce în discuție cele trei posibilități pentru care poate opta scenograful atunci când se află în fața realizării schimbărilor de decor pe care le propune textul dramatic. Înlocuirea completă a decorului (între altele, varianta mai costisitoare și cea mai solicitantă, atât pentru atelierul de teatru, cât și pentru devizul producției), mai multe decoruri într-unul singur (opțiune care, în fapt, poate conduce la accentuarea unei mizanscene polifonice) sau decorul cameleonice sunt cei trei vectori de direcție înspre care poate marșa opțiunea arhitectului de scenă în compunerea spațiului scenic. Fiecare dintre aceste variante este prezentată de scenograful Cosmin Ardeleanu, aducându-i în prim-plan atât punctele forte, cât și minusurile. Fiecare dintre aceste sublinieri este însoțită cu exemple din propria-i carieră.

Capitolul *Scenografia și videoproiecțiile* stă sub semnul unei întrebări: „când și cum poate fi videoproiecția constructivă, fără a vătăma în vreun fel spectacolul?” (p. 295). Astfel, autorul volumului de față va chestiona în acest punct necesitatea alegerii videoproiecțiilor ca parte a ansamblului scenografic fără a ocoli o presiune colosală – cea a imaginii, inclusiv a celei mișcate, ca fiind unul dintre cele mai atractive mijloace de comunicare. Videoproiecțiile, folosite doar „atunci când *au un rost* în poveste, când pun în valoare actorii, când adaugă semnificații decorului îmbogățindu-i calitățile” (p. 295), pot contribui la potențarea senzațiilor transmise către public. Apelul la aceste instrumente trebuie însă să țină cont de numeroase variabile: între altele, de dotările tehnice ale

scenei pentru care se construiește ansamblul scenografic (calcularea atentă a distanțelor atunci când se folosesc proiecțiile din față sau când se apelează la retroproiecții; adâncimea scenelor; decalajul între filmarea *live* a unei secvențe și redarea acesteia în timp real), precum și gândirea în avans a unor soluții pentru problemele speciale care pot să se ivească la montarea decorului în turnee.

În *Epilogul* acestui manual de scenografie, Cosmin Ardeleanu mai subliniază încă o dată faptul că aceste considerații teoretice sunt, pînă la urmă, unele subiective, generate de propria experiență și propriul contact cu spațiul scenic, prin intermediul tuturor acelor arhitecturi teatrale construite de-a lungul carierei sale. Drept urmare, autorul acestui volum consideră că „aceste pagini pot fi mai mult sau mai puțin necesare, *suficiente, firește, cu siguranță nu sunt* pentru o pregătire solidă, în vederea practicării cu succes a acestei meserii“ (p. 318). Întrucât el însuși nu este adeptul „studiilor conduse de un singur profesor, al uceniciei la un singur practician“ (p. 318), putem deduce că profesorul Cosmin Ardeleanu, prin demersul conturat între aceste pagini, își invită colegii scenografi la a-și expune și ei în tomuri teoretice experiențele practice, astfel încât un viitor scenograf să poată asista astfel la dialogul acestor experiențe subiective, atât de necesar a fi așezate între coperte de manual similare acestuia aici recenzat.

Cosmin Ardeleanu, *Primele mele decoruri. Manual de scenografie*, Craiova, Universitaria, 2021, 327 p.

RESTITUTIO

PETRA-PETRESCU, Horia

(Pseudonim: Bujorel; alte pseudonime: Radu Mărgean, Radu Paltin, Marin Ilie, Petrea Dascălul, Eugen Vlad, Eugen Vlădan, Petre Olariu, Horică, H.P.P.)

N. 28 octombrie 1884, Braşov – m. 12 mai 1962, Sibiu. Poet, prozator, publicist şi dramaturg. Fiul lui Nicolae Petra-Petrescu, publicist şi traducător, şi al Anei (n. Slaba). Absolvă şcoala primară din Şcheii Braşovului. Studii gimnaziale la Liceul Greco-Oriental din Braşov (actualul Colegiu Naţional „Andrei Şaguna”). Studii superioare la Facultatea de litere şi filosofie a Universităţii Regale din Budapesta (1903-1904), perioadă în care activează şi în cadrul Societăţii studenţeşti „Petru Maior”. Continuă studiile la Universitatea Imperială din Viena (1904-1906). Prim-secretar, apoi preşedinte al Societăţii Academice „România jună” (1905-1906). În 1910, sub îndrumarea lingvistului Gustav Weigand, îşi susţine doctoratul la Universitatea din Leipzig, cu o lucrare despre viaţa şi opera lui I.L. Caragiale (*Ion Luca Caragiales Leben und Werke*). Corespondent al *Gazetei Transilvaniei* la serbările Societăţii pentru Fond de Teatru Român, de la Sebeş (1903). Redactor al cotidianului *Românul* din Arad (1911-1912). Secretar literar, stipendiat, al Societăţii pentru Fond de Teatru Român (1912-1914) şi director al *Revistei teatrale* (1913-1914), în care publică numeroase articole cu „piese teatrale vrednice de jucat”. În această perioadă, îngrijeşte şi colecţia *Biblioteca teatrală*, publicând piese proprii, traduceri şi localizări. Voluntar al Legiunii române din Praga (1918). Membru al delegaţiei române la Conferinţa de pace de la Paris şi corespondent al ziarului *Patria* din Sibiu, organul Partidului Naţional Român, realizând un interviu cu Al. Vaida Voevod (1919). Secretar literar al *Astrei* din Sibiu (1923-1940) şi bibliotecar al acesteia (1929-1940). Coordonator al „Bibliotecii populare a Asociaţiunei” (1924-1947), tipărind numeroase lucrări din literatura universală. Redactor şef al

revistei *Transilvania* (1923-1934). Editor al calendarelor *Astrei* (*Calendarul săteanului*, 1924-1933, *Amicul poporului*, 1924-1933, *Calendarul Astra*, 1925-1928, 1930-1936, *Calendarul „Dacia Traiană”*). Membru al Grupării Intelectuale „Thesis” din Sibiu, condusă de Al. Dima. Debut literar cu schița „La «Popa Toader»”, în revista *Luceafărul* din Budapesta (anul II, nr. 10-11, 1 iunie 1903). Debut editorial cu broșura *Probleme teatrale* (Brașov, 1908). Colaborator la: *Cosânzeana* (Orăștie, Cluj), *Drapelul* (Lugoj), *Epoca* (București), *Familia* (Oradea), *Familia română* (Budapesta), *Flacăra* (București), *Foaia poporului* (Sibiu), *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), *Junimea literară* (Suceava), *Luceafărul* (Budapesta, Sibiu), *Lupta* (Budapesta), *Pagini literare* (București), *Patria* (Sibiu), *Revista politică și literară* (Blaj), *Revista teatrală* (Brașov), *Românul* (Arad), *Semănătorul* (București), *Tribuna* (Arad), *Țara Bârsei* (Brașov), *Viața românească* (București), *Voința națională* (București). Publică poezii, schițe, nuvele, comedii și drame, comentarii literare, publicistică socială, traduceri și localizări din dramaturgia universală. Susține numeroase conferințe la Brașov, Cluj, Sibiu, Făgăraș, Lugoj, Caransebeș, Beiuș, Blaj, Bacifalu (Săcele), Arpătac, Vâlcele. A menținut relații apropiate cu O. Goga, O. Tăslăuanu, S. Pușcariu, C. Porumbescu, I. Lupaș, O. Ghibu, P. Groza, I. Chendi, I.L. Caragiale ș.a. Lucrările dramatice scrise de Petra-Petrescu – fără a fi de un interes major literar sau teatral – plătesc un tribut sămănătoriștilor transilvăneni, ilustrând într-o manieră tezistă și, cel mai adesea, în termeni naivi, importanța dobândirii unei conștiințe naționale prin intermediul artei scenice. Cu o activitate publicistică remarcabilă, Petra-Petrescu ne apare ca un susținător al literaturii dramatice autohtone și ca un continuator al năzuințelor cu iz romantic – exprimate de Iosif Vulcan în paginile revistei *Familia* – de ridicare a nivelului cultural al poporului român.

Înscriș în pleiada scriitorilor transilvăneni din jurul *Luceafărului* budapestan (alături de M. Gașpar, O.C. Tăslăuanu, A.P. Bănuț, Z. Bârsan, Al. Ciura ș.a), Petra-Petrescu s-a pus de la bun început în slujba idealurilor naționale, militând pentru dezvoltarea culturii și a literaturii române de dincoace de Carpați, ținând conferințe, scriind și publicând numeroase

articole în publicațiile vremii, dezbătând cu spirit critic pe marginea evenimentelor din preajma Momentului 1918 și ulterior acestuia.

În *Probleme teatrale* (Brașov, 1908), text apărut inițial în Anuarul Societății pentru Fond de Teatru Român, autorul discută pe larg despre importanța teatrului în educarea unui popor, despre misiunea intelectualilor și a oamenilor de cultură. Sprijinindu-se mai curând pe argumente sociale și culturale decât pe cele estetice, Petra-Petrescu apelează la studiile câtorva autori germani (O. Becker, A. Winiger, F. Hauser etc.), susținând ideea înființării unui teatru național și – asumându-și rolul de animator cultural – oferindu-le sfaturi practice celor interesați de arta scenică: „Dacă teatrele subvenționate de stat au rolul de a educa masele – un rol ideal, care trebuie ținut vrednic înaintea ochilor – și dacă se îngrijesc teatrele Franței, ale Germaniei și ale celorlalte state să-și crească publicul, cu atât mai mult are datoria aceasta un stat cum e România, unde instrucția și bunul gust n-a străbătut atât de mult în masele poporului“. Din lucrările citate, preia numeroase date statistice (numărul de spectacole, de angajați și profesii, trupele de actori, turneele, veniturile etc.), trecând în revistă momentele semnificative din istoria teatrului european (englez, francez, german, rus, austriac), când s-au născut instituțiile de spectacol destinate maselor populare, așa cum este cel berlinez, „Freie Volksbühne“ din Viena, înființat în 1890. Prin prisma gândirii poporaniste și a „eticismului“ scriitorilor transilvăneni (de care vorbea și L. Rebreanu), Petra-Petrescu va insista pentru promovarea „bunului gust“ și pentru principalul țel al artei scenice, acela de a menține treze idealurile naționale, pe care le-a numit „hrana sufletească a poporului“. Pentru el, locul teatrului nu este doar cel al sălii de spectacol, ci și al saloanelor sau chiar al naturii, pe „un tăpșan de verdeață“. Într-o conferință privind *Publicul nostru și teatrul* (Arad, 1911), mizează pe ethosul cultural și, totodată, încearcă să pregătească publicul pentru vremurile care vor veni și în care autorii „vor satiriza stările noastre sociale cu cumpăt, cu vervă, dar totdeauna cu dragoste de neam. Avem să ne vedem scăderile în caricaturi reușite și avem să râdem și noi. Dar vom avea și să suspinăm la teatru“.

În țară, Petra-Petrescu constată lipsa unui repertoriu care să respecte criteriile artistice și cele etice, într-un cuvânt, remarcă „anarhia care domnește acum la alegerea pieselor“, cerând confrăților scrierea de opere dramatice care să poată fi puse în scenă atât de profesioniști, cât și de trupele de diletanți sau de elevi și studenți, întrucât „producția noastră de piese teatrale e atât de anemică, încât trebuie curată [i.e. smulsă – n.m.] din rădăcină“. Este deplânsă absența unei „arhive“, care să conțină „indigități și sfaturi“. Totodată, autorul sprijină ideea înființării unei biblioteci, care să cristalizeze „tot ce s-a scris de seamă în privința teatrului și, în special, a teatrului popular“, ajutând astfel trupele de amatori în alegerea justă a pieselor. Într-o conferință ținută la Blaj, în 1911, într-o ședință a Societății pentru Fond de Teatru Român, Petra-Petrescu remarca „fermentația tacită“ a teatrului românesc de dincolo de Carpați, care „va trebui să se transplante și la noi, căci unitatea noastră culturală este un deziderat atât de logic, de just și de sfânt pentru cauza noastră, încât ar fi un lucru scelerat să denegi îndreptățirea pornirilor noastre în direcția aceasta“. La Brașov, în 1912, într-un an marcat de tensiuni sociale și politice, susține o conferință, intitulată *Este mișcarea noastră teatrală un lux?*, arătând cauzele care au făcut ca progresul vieții teatrale din Ardeal să fie mult întârziat: „greutatea legilor iobăgiei“ și obligația neamului „să-și verse sângele întru apărarea intereselor altor idealuri, streine de interesele lor“.

Prin Raportul său din 1912, prezentat comitetului Societății pentru Fond de Teatru Român, Petra-Petrescu evocă atât condițiile și statutul teatrului românesc din Transilvania, cât și viitorul pe care acesta îl poate avea în contextul crizei economice, al „intemperțiilor naturii, ape mari, potopuri“ și al ideologiilor acelor timpuri. Dezideratele exprimate de secretarul literar al Societății sunt: o mai strânsă legătură cu viața teatrală din Țară; răspândirea de broșuri volante, care să atragă atenția asupra problemelor cu care se confruntă teatrul din Transilvania; dezvoltarea jurnalismului teatral și înființarea unei reviste de specialitate; organizarea unei biblioteci care să satisfacă cerințele „reprezențărilor la școlile noastre medii“.

În primul număr al *Revistei teatrale*, apărut la Brașov în 1913, Petra-Petrescu își afirmă încrederea în teatrul românesc, pe care îl consideră garant al vieții spirituale și instrument cu ajutorul căruia pătura intelectualității poate „să urnească din loc carul culturii noastre“. Autorul enumeră condițiile care fac ca o piesă de teatru să merite a fi jucată pe scenele satelor noastre: descrierea de fapte omenești, adică o acțiune vie și nu „povestiri despre ceea ce s-a petrecut și se petrece după culise“; prezentarea de piese distincte pentru cei de la oraș – „în care eroul nu este «nici cald, nici rece»“ – și pentru cei de la sate – cu sublinierea „bunătății sau a răutății unui om“; atragerea spectatorilor la teatru cu comedii, farse, vodeviluri și canțonete, cu alte cuvinte, „cu piese în care stăpânește nota hazlie“; adaptarea scrierilor dramatice la condițiile și specificul vieții țăranilor noștri; montarea de piese istorice, întrucât prin faptele înaintașilor „am prinde dragoste de prezent“; eliminarea scenelor licențioase sau imorale; păstrarea interludiilor cântate în „marginea“ reprezentațiilor, pentru a nu denatura sensul piesei. În aceeași revistă, pe care o va conduce până în 1914, prezintă numeroase lucrări dramatice scrise de autori români sau străini, multe recomandându-le pentru a fi jucate de trupele de amatori. Dorind să vadă un nivel de originalitate în creațiile autohtone, afirmă grav: „Deschideți-vă ochii mai bine! Ascultați cu atenție mai încordată vorbele țăranilor noștri. Nu *imitați* pe străini, ci căutați să fiți și voi mai aproape decât sunteți acum de spiritul poporului românesc, de viața lui, căci spiritul și viața românească au multe elemente dramatice, neprelucrate încă“. Prin tematica abordată, *Revista teatrală* îndeplinea atât un rol de popularizare a teatrului, cât și de afirmare a rolului pedagogic al artei dramatice: „căci astfel se pregătește terenul pentru o viitoare adevărată mișcare teatrală viguroasă, care «va să vină», odată și odată, când – poate – noi nu vom mai trăi, dar vor trăi urmașii noștri...“. Biografiile scriitorilor, muzicienilor și actorilor, rezumarea unor piese din repertoriul autohton și străin, paginile memorialistice, programele teatrelor și ale șezătorilor literar-muzicale de la sate și din orașe, conferințele, articolele de istoria teatrului românesc din Ardeal, cronicile, piesele teatrale originale, rapoartele și informările cu

privire la activitatea Societății pentru Fond de Teatru Român, toate acestea creionează portretul unei reviste cu impact asupra vieții culturale din anii premergători Primului Război Mondial.

Afirmând și reafirmând necesitatea finanțării teatrului românesc, autorul aduce ca argument izvorul de virtuți stilistice ale înaintașilor. De asemenea, amintește de reprezentațiile trupelor ambulante conduse de G.A. Petculescu și Matei Millo, care au fost bine întâmpinate de românii din Transilvania. Se reține că populația rurală a dovedit mereu un simț dezvoltat pentru arta teatrului, ceea ce reclamă o preocupare sporită pentru scrierea de piese destinate, în aceeași măsură, pentru profesioniști și diletanți, „ca astfel teatrul românesc să nu rămână veșnic în anii copilăriei, ci să înceapă a însemna o putere în viața noastră” („Cuvânt înainte”, în *Revista teatrală*, nr. 1, 1913). În acest context, este adus în discuție și Iosif Hodoș, fruntaș al mișcării naționale: „Dacă nu există încă un teatru național român, există națiunea română, care ține de necesară ridicarea, conservarea și asigurarea acestei instituții”. Aceste idei sunt reluate într-un amplu articol din 1914, „Teatrul la țară”, în care oferă exemplul companiile teatrale ale lui Antonescu și ale lui Z. Bârsan, cu numeroase turnee în teritoriile Transilvaniei. Tot astfel, modelul Societății ținutului de pe lângă Rin și Main – care „și-a pus de scop să ridice cultura poporului” – este considerat demn de urmat: „Societatea a ajuns la convingerea că reprezentațiile teatrale sunt cele mai potrivite manifestări, care facilitează înaintarea culturală la sate. Cărțile autorilor de seamă au ajuns mai repede în masele poporului după reprezentațiile teatrale”. În altă parte, semnaland una dintre primele reprezentații românești din Transilvania, *Ecloga pastorală* de Timotei Cipariu, dar și spectacolele trupelor străine (în special, ale celor germane), care au pus în scenă piese traduse în limba română (*Vecinătatea periculoasă* de Kotzebue, drama romantică *Horia și Cloșca* etc.), conferențiarul aduce argumente istorice, ajungând la concluzia că teatrul nostru „are o misiune culturală”, de care trebuie să se preocupe toți și, mai cu seamă, intelectualitatea. Intuiția de care acesta dă dovadă în privința importanței și a misiunii teatrului are, cum afirmă C. Necula „ceva din mesianismul ardelenesc

al vremii“ (2020). Observator atent al vieții culturale, Petra-Petrescu se înscrie pe o direcție melioristă, așteptând din partea celor care conduc teatrele dovada unui „bun simț în alegerea pieselor teatrale și a declamațiunilor“ și recomandând selectarea programului pentru reprezentații în funcție de cei cărora le sunt adresate spectacolele, organizarea de întâlniri cu publicul, serate și „șezători literare“ etc. În acest sens, *diletantismul* spre care privește autorul apare în lumina unui țel pedagogic – pregătirea publicului pentru spectacole din marea dramaturgie românească și universală.

La Petra-Petrescu, curiozitatea pentru teatru trebuie să fie mereu în acord cu idealurile naționale, așa cum se poate remarca și într-o conferință susținută la Lugoj și Caransebeș, în 5 și 6 iulie 1913, intitulată *Mișcarea noastră teatrală și zbu-ciumul sufletesc al intelectualilor de la noi*. Deplângând mediocritatea producțiilor dramatice autohtone și stigmatizând localizările după numeroasele vodeviluri franțuzești, autorul consideră că, prin intermediul unei trupe profesioniste, „care să colinde ținuturile noastre“, s-ar putea spera la o „mișcare teatrală“ și la dezvoltarea unei dramaturgii autohtone valoroase, care, mai apoi, ar conduce la răspândirea culturii în popor și, mai ales – cum afirma în 1913, în *Revista teatrală* –, în „ținuturi unde limba românească se vorbește greoi și litera românească pătrunde anevoie“. Dacă „teatrul reprezintă una din expresiile cele mai înalte în evoluția unei culturi“, aceasta nu poate fi explicată decât prin punerea în scenă a operelor dramatice și prin relația pe care creația o întreține cu spectatori. Urmând estetica lui Brunetière, Petra-Petrescu discută cu o vădită emoție despre misiunea înaltă a teatrului, subliniind rolul pedagogic al artei scenice și importanța implicării publicului în viața artistică. Gustul pentru autorii clasici ruși, în special Turgheniev și Gorki, îl vor orienta, deopotrivă, spre estetica „realismului popular“, pe care o va susține ade-seori în foiletoanele sale, asemenea celorlalți scriitori formați la școala *Tribunei* lui I. Slavici, „marele puritan al literaturii române“ (M. Zăciu). Cu trecerea anilor, convingerile lui Petra-Petrescu capătă un contur etic tot mai ferm. Astfel, acesta aduce în prim-plan menirea scriitorului angajat, opțiunile și frământările sale morale făcând pandant cu cele ale lui

L. Rebreanu din prefață la *Povestitori unguri ardeleni* (1924): „Scriitorul ardelean, mai mult parcă decât cel din alte părți, se simte legat veșnic cu pământul și socotește arta ca un apostolat. De aceea și literatura aceasta reoglindește mai puternic sufletul poporului, cu dorurile, bucuriile și speranțele sale“.

Într-o conferință de la Brașov, din 1912, Petra-Petrescu va analiza trăsăturile teatrului naturalist, ale cărui excese par să tenteze limitele dramaticului și în care „ochiul este subjugat și nu dă respectul cuvenit rolului conducător al minții“. Asupra acestui aspect va reveni și în 1913, în prezentarea piesei *Înainte de răsăritul soarelui* de G. Hauptmann, considerată strict mimetică și care „are greșeli mari“, ducând „naturalismul cras până la extrem“. Căzând în păcatul detaliilor existenței, teatrul autorului german s-ar pronunța pentru o redare fără retuș a mediului social, obturând, în ultimă instanță, accesul spectatorului la idealurile vieții. Cu toate că se poziționează contra mișcării naturaliste, Petra-Petrescu va prelua modelul teatrului de salon (*Kammerspiele*), în care realismul își afirmă din nou valențele, în măsura în care „se observă fiecare expresie a feței, fiecare gest, încât actorul trebuie să reducă gesturile și mimica feței, luând în considerare localul în care joacă“.

Foiletonist prolific, cu fiecare articol al său Petra-Petrescu aduce informații inedite cu privire la teatru, făcând apel la articole apărute în revistele occidentale *L'écho du théâtre*, *Die Volksbühne*, *Teatro napolitano* etc. Comparând situația din teritoriile românești cu cele de pe alte meleaguri, el evidențiază importanța înființării unei trupe românești de actori, asemenea celei create de Zaharia Bârsan în 1903, caz în care „vom putea vorbi de un ansamblu rotunjit, vom putea avea pretenții mai mari, vom putea să ne dăm seama despre repertoriul care se joacă“. În toate luările sale de cuvânt, autorul susține necesitatea apariției unei reviste teatrale, prin intermediul căreia să se comenteze pe marginea operelor dramaturgice și a celor scenice, dându-se, astfel, un îndrumător producțiilor originale, valoroase. De asemenea, Petra-Petrescu propune, pe lângă editarea de broșuri de culturalizare, organizarea de conferințe și de dialoguri cu publicul, asigurându-se astfel propășirea mișcării teatrale și, odată cu aceasta, deschizându-se

drumul spre unitatea culturală și politică a românilor. În acest sens, preluând din ideile etico-sociale ale lui M. Eminescu din „Repertoriul nostru teatral“, articol apărut în 1870, autorul crede că alegerea potrivită a pieselor și calitatea trupelor teatrale și a reprezentațiilor scenice sunt în măsură să ridice nivelul spiritual și de conștiință al unui popor.

Activ în cadrul Societății pentru Fond de Teatru Român și recunoscut pentru cultura sa teatrală solidă – ceea ce-l definește drept una dintre personalitățile redutabile ale vieții teatrale românești din acei ani –, Petra-Petrescu și-a manifestat curiozitatea față de creațiile din literatura dramatică străină și din cea autohtonă, apărute la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Dorind să aducă publicului larg informații legate de producțiile teatrale semnificative, traduce, adaptează sau expune firul epic al unor piese, cum este cazul melodramei *Marele Galeotto*, scrisă de José Echegaray, și pe care, într-o broșură apărută în 1924, o numește „piesă cu tendință“, capabilă să „zdruncine societatea din temelii“. Cu alt prilej, salută traducerea de către Șt.O. Iosif a dramei *Wilhelm Tell* de Schiller, „care nu aparține numai literaturii germane, ci literaturii universale“.

Cea dintâi exegeză consacrată vieții și operei lui Caragiale, teza de doctorat a lui Petra-Petrescu este rezultatul unei cercetări temeinice, realizate cu toate instrumentele criticii literare, nelipsind influențele sistemului lovinescian și, în parte, cele ale metodei maioresciene. Sunt tratate în capitole separate „scrierile satirico-umoristice“, „nuvelele și dramele serioase“ și „scrierile politice“. Prin teza sa, Petra-Petrescu a dovedit o profundă cunoaștere a întregii opere analizate, în context istoric și social, punând accentul atât pe tematica izvorâtă din viața de zi cu zi – sau, altfel spus, sprijinindu-se pe „sensibilitatea epocii“, generatoare a unui stil propriu, autentic –, cât și pe limbajul utilizat, pe satira și ironia înverdate. Pieseile lui Caragiale sunt considerate „miezul tare al literaturii române“ și, aprecia autorul, scrise pentru simpla desfătare a comediei. Motiv pentru care autorul tezei nu a mizat pe o perenitate a pieselor lui Caragiale, pe care le considera datate și imposibil de înțeles în timpurile de după epoca în care au fost scrise: „Comediile vor păli cu timpul. Aluziile

nu mai sunt înțelese corect, pentru că situația se schimbă. Dacă ar vorbi Conu Leonida despre Revoluție după 50 sau 60 de ani, în România nu s-ar mai înțelege ce vrea să spună. O *scrisoare pierdută* ar trebui prevăzută cu un comentariu, ca, în Paris, la piesele vechi de teatru, ca studiu premergător. Fatalitatea unei comedii sociale este faptul că pălește curând“. În ceea ce privește piesa *Năpasta*, considera că „numai actori sau diletanți rutinați să încerce a da această dramă, cea mai bună dramă țărănească scrisă în limba românească“. În câteva articole de presă, i-a luat apărarea lui Caragiale în polemica iscată în jurul plagiatului de care dramaturgul fusese acuzat (inclusiv în instanță) de Ionescu-Caion. În *Revista teatrală* își va aminti de întâlnirile de la Berlin și Leipzig, în timpul cărora Caragiale arăta față de ardeleni „o iubire curată, părintească, care nu mai pretindea verificare, fiindcă ochii și gura lui vorbeau prea lămurit“. Petra-Petrescu publică un articol encomiastic în revista *Transilvania* din 1938, închinat Agathei Bârsescu la împlinirea vârstei de 75 de ani, susținând că artista „a îndeplinit un adevărat apostolat cultural, ridicând inimile, revărsând din plin valuri de eufonie cu vocea-i metalică, cu dicția-i impecabilă, de dramaturgie înaltă“.

În ciuda neîmplinirii lor teatrale, comediiile și dramele scrise de Petra-Petrescu par să se ghideze după definiția dată de Caragiale artei scenice: „Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte“. Traducând o piesă scrisă de L. Holberg, autorul exprimă dorința popularizării artei teatrale prin statornicirea limbajului cotidian în dialogul dramatic și prin realizarea unor „caractere“ ușor recognoscibile prin sentimentele care îi macină: „am tăiat ce am crezut de cuviință, am lăsat ce m-a silit și pe mine, omul zilelor de astăzi, să zâmbesc și să râd câteodată cu hohot și am adăugat și eu dintr-al meu, ici-colea, ca să poată fi jucată pe o scenă de a noastră“ („Cuvânt înainte“ la *Nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala*, 1933). Prelucrările semnate de Petra-Petrescu țin seama de necesitățile montării scenice, dar și de expectanțele și gustul spectatorilor. Dramatizând o povestire de L. Tolstoi, *Unde-i iubire acolo e Dumnezeu*, autorul

dovedește un veritabil simț portretistic. Astfel, încercând să problematizeze trăirile, gândurile și faptele oamenilor, își afirmă prețuirea pentru oamenii simpli, îmbrăcând într-o solemnitate religioasă răspunsurile unui cizmar, ca în replica didacticist-moralizatoare pe care o dă unei femei: „Fiecare știe unde-l strânge gheata, Anico. Dar e vai și amar și de bogatu’ care nu s-apleacă asupra săracului, să-l ajute, că i se duc și lui averile pe apele Sâmbetei“.

În piesele sale originale, Petra-Petrescu manifestă un interes sporit pentru lumea imediată, pentru detaliile vieții, unele dintre ele dovedindu-se terne, ceea ce afectează semnificativ șansele comicalului sau cele ale dramaticului. Personajele create de Petra-Petrescu par proiectate pe scenă din viața mundană, copiind atitudini și, în același timp, pentru o mai clară justificare a acțiunilor, prezentându-se singure în raport cu evenimentele prin mărturisiri sau prin apartouri. De cele mai multe ori, autorul imprimă eroilor un soi de fatalitate căreia aceștia trebuie să-i facă față. Fără mari pretenții literare, monologurile „pentru bărbați și dame tinere“ din 1913 ținesc frivolitatea (în *Văduvioara*, *Kodak*, *Ochelarii* etc.) și creează, în cel mai fericit caz, o atmosferă vaporosă, de vodevil, saturată cu replici golite de conținut. Reține atenția monologul *Mitocanii*, în care redescoperim (odată cu autorul) câteva personaje din schițele și piesele lui Caragiale.

Între două focuri (1921) este o „comedie de salon“ într-un act, originală și accesibilă, destinată trupelor de diletanți. În piesă, Nina Crainic, o văduvă tânără și înstărită, urmează îndemnul de a se recăsători și, după o dezamăgitoare vizită a unui ins ingrat, Calboreanu, ascultă mărturisirile lui Rudeanu, un ofițer descris de eroină cu incertul „altfel“. Tânărul își mărturisește sentimentele în maniera pieselor sentimentale, la modă în acei ani, prin versuri de o duioasă stângăcie, rimele forțate nereușind să compenseze sărăcia fanteziei autorului: „Să vrei privirea-mi să ’nțelegi, / Cuvintele să le culegi – / Pe cap să-ți leg de flori cunună, / Să mi te duc sub baldachin / Și ’n fața ta să mă închin / – Ce fericiți am fi ’mpreună!...“.

Drama într-un act *În seara de Crăciun* (1921) reflectă atmosfera apăsătoare de după război a unei întregi obști de țărani transilvăneni. Tema femeii încercată de soartă – „slabă,

mâncată de necazuri, istovită“, de care încearcă să profite Țintiș, un ins lipsit de scrupule – este reluată de această dată sub auspiciile realismului critic. Intenția autorului este aceea de a reda imaginea sufletului românesc prin personaje simple, despărțite în bune și rele, într-o lume în care „așa trebuie să se întâmple: cu durerea să cumperi bucuria ome-nească!...“.

În *Călcâiul lui Ahile* (1922), dramă în trei acte, în proză, preocuparea pentru sănătatea semenilor se împletește cu protestul împotriva inerției și a carențelor morale, dar și cu bucuria de a duce până la capăt experiențele de viață. Personajele pledează pentru solidaritatea umană și pentru credința în adevăr și în faptele de onoare. Miza estetică este mult lăsată în urmă, cea socială fiind de primă sau chiar singură însemnătate, condiționând evoluția personajelor și conferindu-le „istoricitate“, așa cum remarcăm în cazul Jurnalistului, care îi cere vechiului său prieten, Doctorul, să găsească un leac și „împotriva turbării naționalismului, împotriva șovinismului. – Căci boala aceasta își înfige colții veninoși și mai grozav în... creierii omenești“.

Într-un sat românesc din Ardeal, este plasată și acțiunea piesei populare în trei acte *Gogu* (1922), cu un subiect împrumutat din *Amintirile* scriitorului E. Legouvé. Piesa scoate la iveală nuanțe ale construcțiilor dramatice realiste, dar și un conținut și o tematică ce aparțin mai degrabă „romantismului rural“, în care faptele sunt judecate cu onestitate și cu instrumentele unei conștiințe patriarhale. Birtaș înstărit, cumpănit în vorbe și înțelept în decizii, Costan își conduce familia cu o mână fermă, dar și cu o dragoste pe care și-o exprimă frust, fără a-i lăsa pe ceilalți să-i tulbure credința în noblețea sufletului, în iertarea aproapelui și, fără a mărturisi aidoma, în asceză. Acestuia i se alătură Gogu, constructor cu renume, la rândul său bine ancorat în misiunea sa umană, vlăstar iubitor și încrezător în valorile creștine. Antiteza creată între personajele lovite de soartă – țiganul, oarba Mioara, hangiuul olog Ghițoi – și cele indiferente sau răuvoitoare – portretizate prin țăranul demobilizat Lichirie, un ins lipsit de credința în Dumnezeu, cu aspirații comuniste și sfidător față de „burju“ – reflectă implicarea autorului în

problemele morale ale țăranilor: Petra-Petrescu va recurge la metafora viiturii pentru a sugera pericolul secularizării și al comunismului. Celor „cu degete întinse spre Mamona“ i se opun Costan și Gogu, tatăl și fiul, exponenți ai unor generații care, prin propriile vorbe și fapte, dau sens vieții unui „popor de țărani“: „Pâine și cuvânt! Mai întâi cuvânt și mai apoi pâine. Fără pâine – nu!, dar mai bine fără pâine, decât fără cuvânt! Și dacă vii tu, Lichirie, cu barda 'n mână și vrei să dobori, fără să pui la loc, și-ți bați joc de omu' care se roagă și așteaptă răsplată – te dau în lături, așa, frumușel, și dacă nu vrei, îți strig în față: Lasă-l să se roage! – Lasă-l să creadă!“. Privirea încrezătoare în viitorul comunității este simbolizată și prin parabola orbului, reluată aici în scena vindecării miraculoase a Mioarei.

Tenta moralizatoare este evidentă și în *Un tăciune și-un cărbune* (1924), destinată „teatrului de salon“, pe care autorul o considera „Beniaminul meu literar“ și în care personajele, atente la tot ce se întâmplă în jurul lor, au câte ceva din trăsăturile eroilor lui Pirandello. Plasată într-o atmosferă bucolică, într-o grădină cu „bânci umbrite de platani“, acțiunea primului act aduce în fața spectatorilor două personaje, El și Ea, „marionete“ cuprinse de un delir al bucuriei de a fi eliberate din robia ficțiunii, nemaifiind nevoite să rostească „roluri ce-s mecanic depănate“. Îmbinând imaginile romantice cu cele ale expresionismului și elementele proprii vodevilurilor cu cele ale satirei, Petra-Petrescu găsește prilejul de a construi – probabil pentru întâia dată în dramaturgia românească – un dialog cu privire la experiența din culisele teatrului. Personajele și, odată cu acestea, autorul sondează partea nevăzută a dramei, la care au acces doar interpreții (și, în parte, Regizorul), dintr-un unghi aproape imposibil de intuit din afara ariei de joc: „O dramă magistrală... modernă... deci bizară/ El – Ea – un medic tânăr – și-un Trecător la scară –/ Atâta personaje, dar farmecu-i miș-mașul!“⁴. Proiecție a visului din debutul piesei și a unei vieți ce pare să izvorască din artă, următoarele două acte sunt construite pe structura unei melodrame (cu toate ingredientele ei: infidelitatea și remușcările femeii, chinurile suferinței și suicidul bărbatului, mercantilismul directorului, perfidia doctorului etc.), cu un efect

de *mise en abyme* ce relevă raporturile complicate ale vieții, idiosincraziile opiniilor vehiculate, efectele dezumanizării, relativismul moral etc.

Fixate între limite de viziune și de valoare artistică, scrierile lui Petra-Petrescu definesc o etapă importantă a literaturii dramatice românești, impulsionând viața teatrală transilvăneană din prima jumătate a secolului XX. Or, în ciuda puterii sale de îndrumare, a netezirii terenului pentru generațiile următoare de dramaturgi, a unei fecunde activități jurnalistice și a unor piese care încă își așteaptă reevaluarea, Petra-Petrescu se găsește astăzi izolat într-un nemeritat con de umbră.

Opera: *Probleme teatrale*, Brașov, 1908; Ion Luca Caragiale – *Leben unde Werke* (Inaugural Dissertation), Leipzig, 1911 (I.L. Caragiale: *viața și opera*, Cluj-Napoca, 2004); *Publicul nostru și teatrul* – Conferință publică citită în a doua ședință a Societății pentru fond de teatru român, în Blaj, Arad, 1911; *Este mișcarea noastră literară un lux?* – Conferință ținută la Adunarea generală a Societății pentru fond de teatru român (1912), Brașov, 1913; *Mișcarea noastră teatrală și zbuciumul sufletesc al intelectualilor de la noi* – Conferință ținută la Lugoj și Caransebeș, Brașov, 1913; *Poezii și monoloage de declamat*, Brașov, 1913; *Văduvioara și alte șase monoloage pentru bărbați și dame tinere. Originale și localizări*, Orăștie, 1913; *Teatrul la țară*, Brașov, 1914; *În seara de Crăciun*, dramă într-un act, Săliște, 1921; *Gogu*, piesă populară în 3 acte, Sibiu, 1922; *Între două locuri*, comedie de salon originală, într-un act, Lugoj, 1923; *Călcâiul lui Ahile*. Piesă din viața gazetărească, în trei acte, în proză, Sibiu, 1924; *Un tăciune și un cărbune*, triptic tragi-comic, joc de marionete pentru oameni mari în trei acte, Sibiu, 1924; *Linda-Raia*, comedie cu lacrimi, Sibiu, 1924; *Să nu mai spui la nime!*, comedie țărănească, în trei acte, Sibiu, 1926;

Traduceri, prelucrări și localizări: B., Bjørnson, *Mary*, 1911; O. Feuillet, *La sate*, comedie într-un act, 1912; G. Courte-line, *Învingeri strălucite*, piesă într-un act, Brașov, 1913; *Micul mincinos*, comedie în două acte, Brașov, 1913; *Cuvântul dat*, piesă într-un act, după A. de Polhes, 1913; *Frații Pădureanu*, piesă populară în patru acte, localizată după *Les Deux frères*

(*Les Rantzau*) de E. Erckmann și A. Chatrian, 1914; A. Sutro, *În templul adevărului*, comedie într-un act, Brașov, 1914; I. Turgheniev, *Pâinea altuia*, 1914; [L.] Holberg, *Nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala*, Sibiu, 1933.

Referințe critice: *Almanahul scriitorilor de la noi*, 1912; I. Scurtu, în *Seara. Ziar politic cotidian*, 1912; I.I. Nedelescu, în *Gazeta cărților*, 1922; Al. Dima, în *Calendarul săteanului*, 1937; Ș. Cioculescu, în *Universul literar*, nr. 34, 1939; A. Vasiliu, în *Limbă și literatură*, 1966; E. Dunăreanu, în *Centenarul revistei „Transilvania“*, 1969; E. Onu, în *Calendar literar*, Brașov, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; L. Băncescu, *Scrisori către Horia Petra-Petrescu* (Catalog), 1971; *Cărturari brașoveni (sec. XV-XX). Ghid bibliografic*, 1972; D. Șesan, în *Studii și cercetări științifice* (Bacău), 1972; M. Popa, în *Contemporanul*, 1972; M. Straje, *Dicționar de pseudonime*, 1973; E. Dunăreanu (coord.), *Publiciști ardeleni către Horia Petra-Petrescu*, 1976-1979; I. Buzași, *Povestitori ardeleni*, 1974; G. Ene, *Caragiale la Berlin*, 1992; G. Ene, în *Foaia poporului*, nr. 1, 1995; E. Crișan, *Sargetia*, nr. 2, 1995-1996; O. Ghibu, *Pagini de jurnal*, vol. 3, 2000; G. Antonescu, în *Dicționarul scriitorilor români*, III: M-Q, 2001; M. Popa, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 610, 2002; D. Goția, în *Anuarul Institutului de Istorie „George Barițiu“ din Cluj-Napoca*, 2003; I. Derșidan, în *Familia*, nr. 6, 2004; I. Derșidan, în *Contemporanul*, nr. 12, 2004; M. Miheț, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 13, 2004; I. Petraș, în *Cultura*, nr. 33, 2004; M. Popa, în *Familia*, nr. 9, 2004; I. Simuț, în *România literară*, nr. 28, 2004; C. Popa, în *Observatorul cultural*, nr. 6, 2005; I. Derșidan, în *Metaliteratura*, nr. 3-4, 2011; I. Derșidan, în *Transilvania*, nr. 6-7, 2011; B. Ulmu, în *Convorbiri literare*, nr. 7, 2012; B. Ulmu, în *Convorbiri literare*, nr. 8, 2012; M.-O. Groza, în *ASTRA Salvensis*, nr. 13, 2019; R. Zăstroiu, în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. 6, 2020; C. Necula, în *Revista Transilvania*, nr. 7, 2020; I. Petraș, în *Steaua*, nr. 1, 2022.

Tiberius Vasiniuc

LISTA AUTORILOR

Raluca BLAGA – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: raluca.balan@yahoo.com

Adriana BOANTĂ – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: adriana.artdesign@gmail.com

Lia Codrina CONȚIU – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: liacodrina@gmail.com

Sorin CRIȘAN – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: si_crișan@yahoo.com

Magdalena FLOREA – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: magdalenaflorea@yahoo.com

Irina IONESCU – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: ihrin24@gmail.com

Maria MANOLESCU BORȘA – doctorand, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: mariapursisimplu@yahoo.com

Anca-Daniela MIHUȚ – prof. univ. dr. habil., Departamentul Canto și Artele spectacolului, Academia Națională de muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca. Email: ancamihuț@yahoo.com

Cristina-Maria OLAR – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: cristinamariaiusan@gmail.com

Dana POCEA – doctorand, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: danacocora2014@gmail.com

Anamaria POPA – masterand „Actorie”, anul II, Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: anamariappa@yahoo.com

Ștefan ROMAN – lector univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: stefanroman.m@gmail.com

Sabin SABADOS – conf. univ. dr., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: sabin_sabados@yahoo.com

Cristian STAMATOIU – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Arte în Limba Română, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: cstamaty@yahoo.fr

Tiberius VASINIUC – Cercetător științific II dr., Institutul de Cercetări Teatrale și Multimedia, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Email: tiberius.vasiniuc@theatre-research.ro

Violeta ZONTE – prof. univ. dr. habil., Facultatea de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara. Email: violeta.zonte@e-uvt.ro

Dacă exista o vreme în care teatrul urma îndeaproape legile geometriei – în măsura în care artistul se afla în căutarea adevărului divin, apelând la „un simț corect al măsurii“ (cum se exprima Dürer) –, astăzi scena recurge la deconstrucția formelor, abandonând sursa armoniei și a proporțiilor și reținând (aproape mereu fără intenție) doar câteva dintre semnele „naturii eterne“. Astăzi trăim o continuă adaptare a expresiei artistice – și, mai cu seamă, a celei teatrale – la evenimentele majore care au loc în lumea largă. Astfel, interesul creatorilor a trecut de la cunoașterea transcendenței la o înțelegere a imaneței cotidianului, de la o sondare a ontologicului la o validare a onticului. Pandemia, războaiele, migrația, revoltele populare, întronarea unor principii morale care altădată figurau în codul penal, secularizarea sau, dimpotrivă, reîntoarcerea la cutume religioase stricte – toate provoacă schimbarea mijloacelor de expresie, adoptarea noilor *gadget*-uri sau a unor inedite instrumente tehnologice în profitul artei scenice. Însă, câte dintre aceste schimbări de direcție sunt în beneficiul nostru și câte ne îndepărtează de noi înșine? Desigur, un răspuns edificator nu există, dar un punct de pornire, prefigurator al dialogului, este dat de creație, de fiecare creație în parte.